

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS**



**AS PONTES DA FICÇÃO DE AUTRAN DOURADO**

**Maria Manuela da Silva Lourenço**

**DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA**

**2013**



**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS**

**AS PONTES DA FICÇÃO DE AUTRAN DOURADO**

**Maria Manuela da Silva Lourenço**

Dissertação orientada pela  
Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves

**DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA  
Área de Especialização: Estudos Brasileiros**

**2013**

## ÍNDICE

Resumo.....	3
Abstract.....	4
Agradecimentos.....	5
Dedicatória.....	7
Epígrafe.....	8
Convenções.....	9
Introdução.....	10
1º Bloco – Uma poética palimpsestosa.....	19
1.1. Compendo o bordado: aspectos paratextuais na escrita de Autran Dourado.....	25
1.2. Mote(s) alheio(s) e voltas.....	46
1.3. A escrita como experiência alquímica.....	69
2º Bloco – A personagem-fio: João da Fonseca Nogueira.....	94
2.1. Vida e paixões de uma personagem.....	102
2.2. A personagem como metáfora.....	125
2.3. João da Fonseca Nogueira: o autor em segredo?.....	154
Conclusão.....	181
Bibliografias.....	188

## Resumo

Esta dissertação nasceu da constatação de que a obra do escritor brasileiro Autran Dourado é eminentemente dialógica, sendo atravessada por múltiplas referências que continuamente perturbam a leitura. Pretendeu-se compreender e descrever as ligações que se estabelecem com outras obras literárias, de diferentes épocas e proveniências, mas também a nível interno, ou seja, com a própria obra do autor.

Depois de construído um suporte teórico que sustentasse a hipótese de trabalho, numa primeira parte, analisaram-se os processos e os mecanismos em que se escora a transtextualidade da obra autraniana. Assim, estudaram-se a paratextualidade, a intertextualidade e a hipertextualidade, não deixando de assinalar os aspectos que implicitamente problematizam a metatextualidade e a arquitextualidade. Os textos de Autran, profundamente palimpsestuosos – neologismo aprendido em Gérard Genette – percorrem todos estes tipos de relações, mas com gradações diferentes.

Na segunda parte, tomou-se a personagem João da Fonseca Nogueira como caso paradigmático destas relações, verdadeiro operador de transtextualidade. Verificou-se a forma como esta figura se inscreve na obra, analisando os processos colocados ao serviço da sua construção, perspectivando-a sempre em função da macronarrativa. Explorou-se também a relação que se estabelece entre esta personagem e o ofício literário, tomando-a como metáfora, tal como preconiza Autran Dourado. Por fim, apurou-se o quanto de biográfico terá sido colocado na sua conceção, ou pelo menos na escolha de determinadas vivências que João da Fonseca Nogueira protagoniza.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira, Autran Dourado, transtextualidade, dialogismo, personagem

## **Abstract**

This essay was born from the assertion that the Autran Dourado's work, a Brazilian writer, is extremely dialogic, being crossed for multiple references that continuously disturb its reading. It has been our intent to understand and to explain the connections that are established with another literary works, from different times and from different places, but also, in an inner stage, with the self author's work.

After had built a theoretical support to sustain our essay's hypothesis, in a first part of our study, we analysed the processes and the mechanisms by which the transtextuality of Autran's books is uphold. That way we studied questions that are related with paratextuality, intertextuality and hipertextuality, not without put emphasis on aspects that utterly scrutinize metatextuality and arquitextuality, terms that were quoted from Gérard Genette. Autran texts are deeply "palimpsestuous" – neologism also learned with Genette – and scroll all kinds of these text relations in different levels.

In the second part of our essay, we took the character João da Fonseca Nogueira as a paradigmatic case of these topics, a true transtextuality operator. We tried to check how this character is inscribed at the novels, studying the processes that are put on his construction, always focused on macro narrative. It was also studied the link between João and writer's metier, indeed he is taken as a metaphor such as Autran Dourado realizes characters on his book. Finally it has been investigated how much of biographic traces were put on his conception, or at least in the choice of some experiences that are lived by João da Fonseca Nogueira.

**Key words:** Brazilian literature, Autran Dourado, transtextuality, dialogism, character

## **Agradecimentos**

No momento de apresentar este trabalho, é devido o reconhecimento a quem contribuiu para que se concretizasse este projeto de formação pessoal que, a determinado momento, transitou para um desafio que receei não poder vencer.

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves, embora me custe encontrar as palavras que contenham e expressem a gratidão e a admiração que lhe voto. Ter a sorte de contar com uma orientadora cuja sapiência e rigor científico são incontestáveis é, definitivamente, crucial para o sucesso de qualquer Programa de Formação Avançada, mas, para além disso, ter ao nosso lado um ser humano de uma generosidade sem limites, creio que é uma verdadeira felicidade. Obrigada Professora, por tudo, mas sobretudo pela forma como sempre acreditou em mim, muito mais do que eu mesma.

Em segundo lugar, àquelas pessoas para quem o meu sucesso é também o deles: os meus pais, os meus filhos e o meu marido. Quanto da nossa vida ficou limitada para que aqui chegasse, quanto de vós colocaram em apoiar-me. Também, neste caso, as palavras são parcas e temo não ficar bem claro o quanto vos devo. Contudo, este trabalho nunca seria possível sem a vossa ajuda e cooperação.

Ao meu irmão Miguel, nas horas difíceis, está sempre lá e transmite-me segurança.

Às minhas sobrinhas, também elas acreditaram, quando eu duvidava.

À minha amiga e dedicada colega Célia Carvalho, cuja amizade, interesse e apoio foram decisivos na reta final, além de ter feito uma leitura cuidada deste trabalho, indicando-me eventuais gralhas e incoerências.

Ao José Alexandre Brilhante pelo suporte técnico na formatação do texto.

À Dina Chora, companheira de caminhada, porque sabe o quão difícil é empreendê-la e porque é de uma generosidade sem comparação.

À D<sup>a</sup> Arlete Pato, dos Serviços Acadêmicos da Faculdade de Letras, porque é a personificação da paciência e da amabilidade.

À Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, porque é, desde sempre, a casa do meu espírito.



Aos meus pais, aos meus  
filhos e ao Tó

*Literatura é feita por quem gosta  
de literatura para quem gosta de  
literatura.*

*Escrever é um ato mimético de  
apropriação e astúcia*

Autran Dourado, *Breve  
manual de estilo e romance*

## Convenções

Nas referências às obras de Autran Dourado no corpo da tese, utilizaram-se as siglas abaixo-indicadas, entre parênteses e seguidas do número de página. Tratando-se de contos, optou-se por referir o título do conto por extenso, seguido da sigla correspondente ao volume em que ele se encontra e do número de página. As edições utilizadas são as indicadas na bibliografia do autor e as siglas que a elas correspondem estão ordenadas alfabeticamente.

**AA** – *Um artista aprendiz*

**AC** – *Armas e corações*

**ASR** – *A serviço del-Rei*

**BH** – *A barca dos homens*

**BMER** – *Breve manual de estilo e romance*

**CA** – *Um cavalheiro de antigamente*

**CN** – *Confissões de Narciso*

**GA** – *Gaiola aberta (tempos de JK e Schmidt)*

**IP** – *As imaginações pecaminosas*

**LP** – *Lucas Procópio*

**MA** – *Monte da Alegria*

**MMI** – *O meu mestre imaginário*

**NA** – *Novelas de aprendizado*

**NDN** – *Novelário de Donga Novais*

**OF** – *Ópera dos fantoches*

**OM** – *Ópera dos mortos*

**PR:MC** – *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*

**RB** – *O risco do bordado*

**SA** – *Os sinos da agonia*

**SH** – *O senhor das horas*

**SS** – *Solidão solitude*

**TA** – *Tempo de amar*

**VC** – *Violetas e caracóis*

**VPMH** – *Vida, paixão e morte do herói*

**VS** – *Uma vida em segredo*

## Introdução

O meu primeiro contacto com a obra de Autran Dourado deu-se com o romance *Os sinos da agonia*, cuja qualidade literária o levou a ser escolhido como assunto da dissertação de Mestrado que apresentei à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa<sup>1</sup>, em 2009. Nessa altura e logo nesse romance, os primeiros aspectos a serem retidos a propósito da escrita de Autran Dourado foram, por um lado, os ecos e reminiscências de outros textos que atravessavam o livro, por outro, a importância da memória como uma espécie de chave de entrada naquele universo romanesco. Tendo que decidir entre um dos temas, optei por analisar a forma como as diferentes memórias se inscreviam em *Os sinos da agonia*, o que veio a constituir a matéria da referida dissertação.

A preparação para a dissertação de Mestrado conduziu-me a um conhecimento mais aprofundado da obra de Autran Dourado, nomeadamente em extensão, afinal o autor tem cerca de uma vintena de títulos publicados, entre romances, novelas, contos, ensaios e artigos. A sua obra passou a constituir um motivo de interesse e curiosidade que esteve na base do prosseguimento da minha formação num Programa de Doutoramento da mesma Faculdade. Essa visão de conjunto assim obtida firmou a convicção de que a escrita de Autran obedece a

---

<sup>1</sup> M. Manuela S. Lourenço, *Os sinos da agonia: uma poética da memória*.

uma espécie de poética das reminiscências, questão que não se poderia colocar de parte uma segunda vez, tendo sido eleita como tema e princípio orientador da elaboração do Projeto de Tese de Doutorado entregue em 2009. Este foi, efetivamente, o ponto de partida para o estudo que ora se apresenta.

E quem é Autran Dourado, escritor quase desconhecido em Portugal? Nascido em Patos, Minas Gerais, a 18 de Janeiro de 1926, Waldomiro de Freitas Autran Dourado realizou os primeiros estudos em Monte Santo e depois em São Sebastião. Com catorze anos de idade, mudou-se para Belo Horizonte, onde fez o Curso Clássico, aí iniciando a sua carreira literária. Enquanto frequentava a Faculdade de Direito, relacionou-se com outros jovens intelectuais e juntos fundaram a revista *Edifício* – Autran desempenhou as funções de redator-chefe – e da qual saíram apenas quatro números. Nesta altura, o nosso escritor, ainda na qualidade de estudante, publica o conto “O canivete do cabo de madrepérola”, que merece uma menção honrosa na revista *Alterosa*. Mas a sua estreia como escritor dá-se com a novela *Teia* (1947), a que se segue *Sombra e exílio*, em 1950. Esta última valeu-lhe o Prémio Mário Sette, do *Jornal de Letras*. Estas duas novelas foram, depois, reunidas no volume intitulado *Novelas de aprendizado*.

Durante a década de 40, o escritor trabalhou como taquígrafo na Assembleia Legislativa de Minas Gerais e como jornalista do *Estado de Minas*, casou com Maria Lúcia Christo, de quem teve quatro filhos e terminou a Faculdade de Direito em 1949.

Em 1952, publica o seu terceiro livro, e primeiro romance, *Tempo de amar*, que ganharia o Prémio Cidade de Belo Horizonte. Em 1954, muda-se para o Rio de Janeiro a fim de trabalhar na campanha eleitoral de Juscelino Kubitschek, então candidato à Presidência da República. Com a vitória deste, torna-se o seu assessor de imprensa – desempenhando o cargo até que a capital do país é transferida para Brasília – e, ao mesmo tempo, continua a aumentar a sua produção literária. Em 1955, publica *Três histórias na praia*, volume de contos

republicado em 1957, com o título de *Nove histórias em grupo de três*, que é então distinguido com o Prémio Arthur Azevedo do Instituto Nacional do Livro. A estes contos, seriam acrescentados mais três em 1972, alterando-se o título da obra para *Solidão solitude*.

Por volta de 1961, tendo deixado as ocupações políticas, Autran Dourado passa a dedicar-se inteiramente à vida literária. É a partir dessa data que vêm a lume os títulos que o consagrariam definitivamente como um dos mais importantes escritores da atualidade: *A barca dos homens* (1961, romance), vencedor do Prémio Fernando Chinaglia; *Uma vida em segredo* (1964, novela); *Ópera dos mortos* (1967, romance), considerado a obra-prima do autor e incluída na Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO; *O risco do bordado* (1973, romance), com o qual ganha o Prémio Pen-Club do Brasil; *Os sinos da agonia* (1974, romance), Prémio Paula Brito do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que veio a ser adotado nos exames de *agrégation* das Universidades francesas; *As imaginações pecaminosas* (1981, contos), que, para além do Prémio Jabuti, ganhou ainda o Prémio Goethe de Literatura da Alemanha. O conjunto da obra de Autran Dourado, de mérito indiscutível, valeu-lhe a atribuição do Prémio Camões, em 2000, um dos mais importantes galardões concedidos no âmbito da Lusofonia, e, em 2008, o Prémio Machado de Assis – principal prémio literário do Brasil, com que a Academia Brasileira de Letras distingue a obra completa dos escritores nacionais. Faleceu, no Rio de Janeiro, a 30 de setembro de 2012.

Sendo um dos ficcionistas mais lidos no Brasil, com muitas das suas obras traduzidas em várias línguas, o seu valor é ainda confirmado pela atenção que tem merecido da crítica e dos meios académicos, pois diversas teses têm sido feitas sobre os seus livros, quer no Brasil, quer em universidades estrangeiras. No entanto, malgrado o seu inegável mérito literário, atestado pelos inúmeros prémios e galardões recebidos quer no Brasil, quer no estrangeiro, paira sobre a sua obra deste lado do Atlântico um quase silêncio incompreensível. Comece-se pela questão editorial: em 2007, a única obra do autor que se encontrava publicada em

Portugal era *Confissões de Narciso*. E ainda hoje, conhecer a totalidade da sua obra a partir de Portugal é praticamente impossível, pois ela não se encontra a venda nas livrarias portuguesas e, nem a Biblioteca Nacional, nem as Universitárias estão aptas para dar resposta a um investigador interessado neste campo de trabalho: na primeira existem apenas três obras do escritor mineiro e na da Faculdade de Letras de Lisboa só estão disponíveis sete títulos. Para a elaboração do projeto de investigação que conduziu a esta tese foi, portanto, necessário conseguir a maior parte das obras do autor no Brasil.

Em termos de atenção crítica ou académica persiste o mesmo silêncio: não se encontraram teses ou dissertações sobre Autran Dourado elaboradas por investigadores portugueses e os artigos de menor extensão aqui publicados são também muito poucos. A intenção de realizar, em Portugal, um estudo profundo sobre a obra do escritor mineiro visa desde logo tentar sanar uma lacuna incompreensível e atualizar o Estado da Arte em relação a um autor que os leitores portugueses merecem conhecer, além de surgir como uma continuação do projeto iniciado com a dissertação de mestrado já referida.

O título escolhido para esta tese – *Pontes da ficção de Autran Dourado* – aponta para a linha de força do projeto de investigação levado a cabo: estudar as relações dialógicas que a obra de Autran Dourado estabelece com outros textos literários, de lugares e épocas distintas, mas também um diálogo que se direciona para a sua própria obra. Na atualidade, o exercício da citação, o reenvio que uma obra de arte faz para outra(s) é uma forte tendência. Veja-se o caso do cinema e lembrem-se alguns filmes de culto que assentam nas referências veladas ou explícitas a obras congêneres: *Shreck* e *O Artista*, por exemplo. Nesta perspetiva, a obra de Autran está marcada de profunda modernidade, recorrendo desde muito cedo e de forma pioneira a processos que hoje são comuns e reiterados.

O resultado final do trabalho aqui apresentado é substancialmente diferente do projeto inicial de investigação. Sucedeu com ele um processo análogo ao que é referido pelos

romancistas quando se queixam da autonomia e desobediência das suas personagens: também o decorrer da pesquisa levou a direções que não estavam previstas. O estudo foi ditado pela obra estudada, já que houve questões que emergiram e ganharam prevalência sobre outras que se tinham equacionado.

Uma aceção que ganhou força nos estudos críticos sobre a ficção de Autran Dourado foi a de uma certa unidade temática e estilística, que resulta no recurso a técnicas narrativas e processos compositivos mais ou menos recorrentes, mas também numa orientação no sentido de aprofundar a diversos níveis o seu próprio universo narrativo. A partir de 1976, Autran Dourado começou a glosar de forma deliberada o seu universo romanesco, reiteradamente localizado na cidade de Duas Pontes, por onde circulam e se cruzam figuras de uma galeria de personagens que se foi tornando bem conhecida dos seus leitores mais assíduos. A escrita de Autran passou a nutrir-se de si mesma, retomando-se, reescrevendo-se, numa espécie de diálogo paradoxal de si consigo mesma. Constatada essa faceta, pretendeu-se estudá-la no conjunto de obras nas quais ela é mais forte. Identificaram-se dois ciclos: o da gente Honório Cota, de que fazem parte os romances *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente*, além de múltiplas referências a Rosalina, ao coronel Capistrano Honório Cota e ao amoral Lucas Procópio que pontuam boa parte da obra de Autran; e o ciclo de João da Fonseca Nogueira, que protagoniza os romances *O risco do bordado*, *A serviço del-Rei* e *Um artista aprendiz*.

Todavia, rapidamente se concluiu ser este um projeto megalómano e que uma restrição de campo de estudo se impunha. Ainda que os romances do ciclo Honório Cota sejam vistos pelo autor como o mito fundador da cidade de Duas Pontes e que apenas *Ópera dos mortos* esteja bastante estudado e raras vezes em ligação com os outros dois romances, optou-se pelo ciclo de João da Fonseca Nogueira. Os motivos que ditaram essa escolha foram o facto de, neste segundo caso, ser sempre a mesma personagem que migra de uns romances para os



outros, além de aparecer em outros textos com papéis de relevância diferente. Por outro lado, a personagem de João regista uma curva evolutiva muito interessante no conjunto da obra, acrescentando que, a propósito do seu ofício de escritor, inscreveram-se nas narrativas múltiplas reflexões sobre o ofício da escrita que funcionam muitas vezes como verdadeiras *mise en abyme* dos textos que as integram. Por último, o papel de João da Fonseca Nogueira na ficção de Autran Dourado está muito pouco estudado, ainda que várias teses e artigos, direccionadas noutro sentido, acabem por fazer referência a esta personagem.

Desta forma, reduziu-se o âmbito de pesquisa às obras nas quais se verifica a presença de João da Fonseca Nogueira – o jovem aspirante a escritor que tem sido visto como *alter ego* de Autran Dourado –, bem como à forma como ele se relaciona com outras personagens, marcantes para o seu percurso e construção narrativa, e à sua mobilidade no espaço físico e social, analisada em função do seu projeto de se tornar escritor. Estabeleceu-se, então, como *corpus* de análise os seguintes títulos: *O risco do bordado*; *Um artista aprendiz*; *A serviço de el-Rei*; “Inventário do primeiro dia”; “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes” e “Os mínimos carapinas do nada”. Três romances em que João surge como protagonista e três contos em que o seu relevo é também importante. A par com estes textos, foram trabalhados *Ópera dos fantoches*, *Confissões de Narciso* – romances em que João surge como interlocutor a quem se confiam histórias e contos a serem editados/publicados – e contos do volume *Violetas e caracóis* – como “Rememorações de Hollywood” e “O meretíssimo juiz” em que também há referências ao escritor João da Fonseca Nogueira e ao trabalho de pesquisa que empreende sobre os episódios que animam a pequena cidade mineira. Para além destes títulos da ficção, cotejaram-se ainda os ensaios que Autran publicou e nos quais se debruça sobre o seu labor literário: *Uma póetica de romance: matéria de carpintaria*; *O meu mestre imaginário*, *Breve manual de estilo e romance*, e o volume de

memórias *Gaiola aberta*, pela relação mais que evidente que estabelece com episódios que fazem parte da trajetória de João da Fonseca Nogueira.

O percurso desta personagem inicia-se com o conto “Inventário do primeiro dia”, prossegue no romance *O risco do bordado*, que o autor definiu como aprendizagem da dor; é depois aprofundado em *Um artista aprendiz*, em que se analisa o aprendizado literário do jovem aspirante a escritor, e em *A serviço del-Rei*, que analisa com ironia corrosiva a relação entre escritores e literatos com o poder político, a aprendizagem da traição. Alguns passos e episódios são ainda aprofundados quando João regressa episodicamente a Duas Pontes e vai revisitando lugares e personagens reescrevendo as suas memórias e a da própria cidade. É neste último caso que se terão que cotejar alguns os contos em que a personagem de João intervém. O que se pretende com este trabalho é verificar os processos em que, com essa duplicação de passos já apresentados, se origina uma dinâmica iterativa que faz variar o ângulo de enfoque da história que se conta, num exercício alargado de variação prismática. Espera-se ter-se comprovado que o escritor joga com múltiplas possibilidades narrativas que, por si só, obrigam a um refazer da leitura ao nível da micro e da macronarrativa, além de se analisar esse verdadeiro processo de citação e de referência de umas obras para outras.

Este era o guião estabelecido para o estudo, do qual faziam parte outras questões geradoras, como: a tematização da escrita – tópico transversal à produção literária do escritor; as múltiplas poéticas do autor que o crítico se vê quase forçado a mimetizar; a tensão entre o imobilismo e a mobilidade; a inscrição da memória nestes enunciados; a importância de Duas Pontes como espaço de convergência no interior da obra. No entanto, afigurava-se difícil conseguir que o estudo não pecasse por demasiada fragmentação, faltava encontrar um tópico unificador que agregasse os aspectos que se desejava tratar.

Entretanto, no desenvolvimento da pesquisa sobre as relações entre textos, um novo tópico foi ganhando importância e impôs-se como incontornável. O contacto com os estudos

de Mikhail Bakhtine e Gérard Genette, no âmbito do dialogismo literário, mostrou ser bastante pertinente sistematizar os processos através dos quais esse diálogo se opera nos textos e clarificar como eles são explorados por Autran Dourado. Perseguiu-se este objetivo com o fito de perceber até que ponto a teoria explicava as questões colocadas pela escrita do autor mineiro. O projeto de um capítulo tornou-se num bloco de três capítulos nos quais se analisam os mecanismos através dos quais Autran coloca múltiplos textos em diálogo. No primeiro capítulo, abordam-se as questões relacionadas com o paratexto, elementos que remetem para a obra e que estão também em nítido diálogo com a enciclopédia do autor. No segundo, procura-se explicar as relações que se estabelecem entre os textos de Autran e textos de outros autores. No terceiro, sistematiza-se a forma como Autran retoma o seu próprio universo ficcional.

Assim, estruturou-se um segundo bloco inteiramente dedicado à personagem de João da Fonseca Nogueira, orientando nesse sentido muitas das questões que se tinham equacionado no projeto inicial do estudo. Em primeiro lugar, deu-se conta da forma como a personagem é construída nos vários textos em que surge, integrando-se aí a sua ligação com as outras personagens e as questões ligadas à constituição da sua biografia ficcional que se vai completando de uns textos para os outros, à medida que a personagem vai amadurecendo e protagonizando diferentes ações. Depois, tendo em conta que João evolui de artista aprendiz a escritor reconhecido, examinou-se a tematização da escrita, a poética preconizada através das suas opções, o seu *modus operandi* enquanto escritor, perspetivando a partir desta personagem a própria poética do autor. Buscou-se ainda perceber a forma como a recusa e o distanciamento são importantes para a definição da personagem: a rejeição dos modelos literários, o distanciamento do imobilismo espacial (Duas Pontes; São Mateus; Belo Horizonte; Rio de Janeiro), a repulsa por todas as formas de ortodoxia: linguística, política, literária. A partir dessa análise, procurou-se compreender João da Fonseca Nogueira como

metáfora, o que corresponde à concepção de personagem do próprio Autran. Por último e porque, ao investigar o palimpsesto na obra de Autran, encontram-se referências que remetem para os textos não-ficcionais assinados pelo autor: artigos, entrevistas, ensaios, depoimentos, perscrutou-se, arriscando, os aspectos biográficos reconhecíveis naquela personagem-fio da obra do escritor mineiro.

Seguindo esta linha de estudo, foi possível encontrar a linha unificadora que estruturasse o estudo que ora se apresenta. Em última instância, dir-se-ia que a metodologia foi cotejada na escrita de Autran Dourado: trabalharam-se dois blocos diferentes, mas que se relacionam pelo enfoque colocado nas relações entre textos, funcionando a personagem de João da Fonseca Nogueira como caso paradigmático desse diálogo, desse constante ir e vir do autor pelos bosques – parafraseando Umberto Eco – da literatura.

O que é que este estudo poderá acrescentar aos muitos já publicados sobre Autran Dourado? Apesar de a macronarrativa autraniana ser um tópico já trabalhado, ainda não há nenhum ensaio que aborde em profundidade a figura de João da Fonseca Nogueira. Além disso, examinou-se o *corpus* escolhido como se de um único texto se tratasse, na esteira das reflexões do próprio autor, que afirmou sentir que escrevia um único livro.

## 1º bloco – Uma poética palimpsestosa

*Racine e Eurípedes, Shakespeare e Séneca, Joyce frequentava a Shakespeare and Company. Hipólito, Phaedra, Phèdre. Outros de voz menor no capítulo escreveram o mesmo livro. Literatura é terreno baldio. Estamos reescrevendo a mesma história, recriando o mesmo mito. O número limitado de situações dramáticas. Um crítico fixou em trinta e quatro. Exagero, muito menos. Muito difícil inventar em arte, nada é de ninguém.*

Autran Dourado, *A serviço del-Rei*, p. 14

Tome-se como ponto de partida a posição que justifica este estudo: a de um leitor que leu toda a obra de Autran Dourado: os contos, as novelas, os romances, os ensaios, e ainda as entrevistas e os depoimentos que o autor nunca se coíbiu de prestar. Acresce ainda que essa leitura foi aturada. Tal como o próprio escritor desejava, a obra foi lida mais do que uma vez e, de cada vez, obedecendo a diferentes entradas, ora numa perspectiva diacrónica, ora numa perspectiva sincrónica. Na sua ânsia de conhecimento, de apreensão da globalidade, esse leitor ainda leu essa obra através das leituras de outros, ou seja, apoiou-se nos textos críticos precedentes.

A constatação a que se chegou é de que se ergue do conjunto dos títulos deste escritor mineiro um contínuo ruído de fundo: sussurros, vozes, ecos, reminiscências, de diferentes origens, com maior ou menor intensidade; entre elas, a do próprio Autran Dourado. Esse ruído perturba constantemente a leitura, desviando-a, reenviando-a para outras dimensões. Pretende-se, então, dar conta dessa leitura, procurando destrinçar os elos, as ligações que, na

obra de Autran Dourado, se estabelecem com a Literatura, incluindo aí a Literatura Universal, a Literatura Brasileira e a obra do próprio autor.

O estudo dos processos que subjazem às múltiplas relações que um texto literário estabelece com outros textos da mesma índole ganhou uma dimensão e uma projeção renovadas a partir da divulgação dos escritos de Mikail Bakhtine sobre a obra do escritor russo Fiodor Dostoievski.<sup>2</sup> Para Bakhtine, a originalidade de Dostoievski deve-se a duas categorias fundamentais da sua poética: a coexistência e a interação. Estas influem decisivamente em todas as estruturas dos seus romances, que estabelecem entre si relações dialógicas. Dostoievski combina originalmente diferentes tipologias discursivas: textos evangélicos, diários, anedotas, discursos panfletários, dialetos, jargões e paródias estilísticas. A polifonia projetada no discurso das personagens, cujas consciências, ideologias e pontos de vista se digladiam, confrontam e justapõem, leva a que a palavra assuma um valor bivocal. A constante fratura do discurso individual pela introdução das palavras do outro origina uma duplicidade que, segundo Bakhtine, faz com que se patenteie a ideia de que ser é comunicar dialogicamente, de que a linguagem apenas vive da interação dialógica entre os interlocutores. Assim, os romances de Dostoievski possibilitam diferentes orientações interpretativas que nascem do discurso sobre o discurso, isto é, do contacto dialógico entre as palavras. Dessa pluralidade resulta uma mistura do sublime e do grotesco, do sério e do cómico, que Bakhtine explica pelas raízes carnavalescas do romance de Dostoievski.

Em suma, com Bakhtine, termos como “polifonia”, “heteroglossia”, “plurilinguismo”, “equipolência”, “dialogismo”, “bivocalidade”, “rebaixamento” e “carnavalização” entraram definitivamente no glossário da Crítica Literária. Mais tarde, e em função das relações que um texto estabelece com outros textos, Júlia Kristeva cunharia o termo “intertextualidade”, que conheceria uma fortuna sem precedentes na teorização literária, para designar a presença de

---

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*.

um texto noutro. A intertextualidade veio a ser uma área de estudo muito profícua no âmbito dos estudos literários.

A proliferação de pesquisas em torno das conexões que os textos estabelecem entre si permitiu refinar as teorias que procuraram dar conta das diferentes modalidades dessas ligações. Todas compartilham da ideia de que o texto literário vive dum e num permanente diálogo com outros enunciados e que essa circunstância é marca da própria literariedade. Júlia Kristeva<sup>3</sup> vê o texto como um mosaico de citações. Roland Barthes define o intertexto como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”<sup>4</sup>, acentuando a ideia de que cada texto vive do entrelaçar de uma teia cujos fios provêm dos textos anteriores e ulteriores. Para Laurent Jenny, esses efeitos de eco e de interferência de uns enunciados nos outros são, na verdade, “condição de legibilidade literária”<sup>5</sup>. Marc Angenot apresenta a intertextualidade como uma “geologia de escritas mediante uma reutilização infinita de materiais textuais”<sup>6</sup>. Aguiar e Silva descreve o texto como um “intercâmbio discursivo”<sup>7</sup> em que os textos se interpelam mutuamente em réplicas sucessivas. Antoine Compagnon situa a escrita no âmbito de um exercício de repetição que está patente em cada enunciado, num movimento perpétuo de entreglosa<sup>8</sup>. Gérard Genette considera que toda a obra literária, em diferentes graus e em diferentes leituras, evoca outras<sup>9</sup>.

A relação entre os textos é operacionalizada mediante processos e estratégias narrativas diferenciadas: a simples alusão ou reminiscência, mas que ainda assim introduz um texto noutro sem ser preciso nomeá-lo; a citação com ou sem aspas, isto é, marcando ou não o corte entre o texto que cita e o texto que é citado; a *mise en abyme*, em que o enunciado embutido reflete especularmente o enunciado que o contém; o plágio, enquanto cópia não

---

<sup>3</sup> Apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 625.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *O prazer do texto*, p. 77.

<sup>5</sup> Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, p. 5.

<sup>6</sup> Marc Angenot, *Glossário da crítica contemporânea*, p. 131.

<sup>7</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 625.

<sup>8</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 9.

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, p. 19.

autorizada; a paródia; o pastiche; o travestimento e a imitação satírica. O facto de cada um destes processos se distinguir dos outros em função da amplitude e da intenção através das quais atuam sobre os textos levou a que as teorias e os estudos procurassem também elencar essas dissemelhanças. Laurent Jenny recorre à designação “intertextualidade fraca” para se referir à alusão e à reminiscência, considerando que devem ser tratadas de maneira diferente da citação e do plágio, por exemplo. Lucien Dallenbach, em “Intertexto e autotexto”, analisa detalhadamente o mecanismo da *mise en abyme*, tomando-a como uma citação de conteúdo que condensa a matéria da narrativa em que surge inscrita, podendo ocorrer uma única vez ou repetir-se, passando neste caso a funcionar como *leitmotiv*. Antoine Compagnon centra-se nas implicações do trabalho de recortar/colar que define o ato de citar, apontando-o como um operador comum da intertextualidade. Vítor Manuel de Aguiar e Silva situa o diálogo intertextual, na sua essência e origem, no plano do heteroautor. Jean Ricardou, por sua vez, distingue a intertextualidade geral – quando as relações intertextuais se estabelecem entre textos de autores diferentes – da intertextualidade restrita – quando as relações se estabelecem entre os textos do próprio autor. Aguiar e Silva, para proceder à mesma distinção taxonómica, refere-se à intertextualidade heteroautor e homoautor.<sup>10</sup> Ricardou, em *Pour une théorie du nouveau roman*, diferencia ainda a intertextualidade externa – em que um texto se relaciona com outro texto – da intertextualidade interna – em que um texto estabelece relações consigo mesmo<sup>11</sup>. Lucien Dallenbach, na esteira de Gérard Genette, propõe que se designe a intertextualidade interna, ou autárquica, por autotextualidade.

Gérard Genette, de certa forma, transpõe os limites desta discussão ao propor o termo transtextualidade para dar conta destes processos. Em *Palimpsestos*, o ensaísta define como transtextualidade ou transcendência textual “todo lo que pone al texto en relacion, manifesta o

---

<sup>10</sup> Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 630-631.

<sup>11</sup> Jean Ricardou, *apud* Lucien Dallenbach, “Intertexto e autotexto”, p. 51.



secreta, con otros textos”<sup>12</sup>. Nesse âmbito, distingue cinco tipos de relações textuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. A intertextualidade define-se pela presença efetiva de um texto noutra, assumindo a forma da citação, do plágio e da alusão. A paratextualidade compreende as relações estabelecidas entre o texto e os seus elementos paratextuais: os títulos, subtítulos, os prefácios, os epílogos, os prólogos, as notas à margem, as epígrafes. A metatextualidade corresponde à relação crítica, isto é, às situações em que um texto fala sobre outro texto, comentando-o. A architextualidade remete para a relação do texto com as categorias taxonómicas: poesia, romance, ensaio, novela, mas também para os tipos de discurso e os modos de enunciação. A hipertextualidade é toda a relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto anterior A (o hipotexto), isto é, um texto que deriva de outro preexistente, sendo a literariedade uma característica fundamental para se falar da hipertextualidade, distinguindo-a assim da metatextualidade. O teórico frisa a diferença entre a intertextualidade e a hipertextualidade pelo grau de autonomia. Numa relação intertextual, a compreensão do enunciado depende da perceção da sua relação com outro enunciado, ao passo que, no caso da hipertextualidade, o conhecimento do hipotexto não é indispensável, ou seja, o hipertexto goza de uma autonomia que lhe confere um significado independente.

Assim, a alusão, a citação e o plágio são operadores da intertextualidade, ao passo que a paródia, o pastiche, o travestimento e a imitação satírica o são da hipertextualidade. Os mecanismos da hipertextualidade distinguem-se pela relação que estabelecem com o hipotexto – transformação ou imitação – e pela função/intenção do hipertexto – satírica ou não-satírica. O hipertexto, por definição, é um enunciado que se nutre de outro, é uma narrativa que toma como matéria-prima outro texto. Saliente-se que é pela sua abrangência que a teorização de Genette foi aqui seguida mais de perto, mas nunca em regime de

---

<sup>12</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p.9.

exclusividade, porquanto há aspectos em que os restantes contributos referidos continuam a ser valiosos e a eles se recorreu sempre que tal foi considerado pertinente.

Na verdade, os textos de Autran Dourado percorrem todos estes tipos de relações, em maior ou menor grau. Portanto, estas orientações teóricas são um precioso auxiliar no sentido de balizar as ilações que se possam retirar de uma leitura aturada e avisada da obra do escritor mineiro. Porém, apesar de constituírem como que um fio de Ariadne que serve de orientação no labirinto autraniano, é de ressaltar a complexidade do tecido que o nosso escritor teceu, pois que os mecanismos dessa urdidura ora se justapõem, ora se sobrepõem, ora se cruzam. Estas categorias não se encontram limpidamente definidas, os limites entre elas estão “borrados” e, por esta via, o texto de Autran interpela continuamente os seus leitores, os críticos e os estudiosos.

Esta é a moldura teórica que enquadra a análise das relações que a ficção de Autran Dourado estabelece com textos alheios e com os seus próprios textos, o que quer dizer que este capítulo se orienta numa perspectiva hetero e homoautorial, não esquecendo ainda que tais conexões não se restringem ao corpo do texto, estabelecendo-se desde logo nos paratextos. Em suma, abordar-se-ão os mecanismos da transtextualidade, já que a poucos autores da atualidade este conceito pode ser aplicado com tanta propriedade como o é a Autran Dourado, tendo em conta a dimensão polifónica e dialógica da sua escrita.

Porém, é imperioso alertar para o facto de que o conteúdo aqui exposto resulta inteiramente da enciclopédia de quem faz o estudo, pois que uma leitura e/ou uma visão crítica armada de outra enciclopédia, quiçá mais apetrechada, dará origem a um resultado diferente.

## 1.1. Compondo o bordado: aspectos paratextuais na escrita de Autran Dourado

*Achou o nome do romance, chamaria-se Viagens na terra do menino.*

Autran Dourado, *Um artista aprendiz*, p. 189.

O fiel leitor de Autran Dourado sabe que o autor põe grande cuidado na feitura dos seus livros. Recusando a ideia de inspiração, em diferentes contextos assevera o trabalho meticuloso a que obedece cada novo livro, trabalho esse que comparou ao do carpinteiro, ou então ao de uma aranha que tece a sua teia, ou ainda ao trabalho da tecelagem, semas que têm marcado os estudos sobre a sua obra. Ora esse cuidado está patente desde logo nos elementos paratextuais, que deixam perceber o labor delicado colocado em cada pormenor. Para além do primeiro indício que é o título, multiplicam-se as dedicatórias, as epígrafes, os sumários, os índices, as notas explicativas e os prefácios. Enfim, elementos que o autor não se impede de incluir e que, de certa forma, dirigem a leitura.

Para Gérard Genette, o título de um livro serve como um assento de nascimento que torna o enunciado que tutela reconhecível para o seu autor, para o editor, para o público de leitores e de críticos:

Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie, ou par autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation.<sup>13</sup>

Em *Seuils*, Genette analisa também as funções do título: identificar a obra, designar o conteúdo e seduzir o público, ressaltando que estas funções não têm que estar necessariamente presentes no título ao mesmo tempo. Destas, apenas a identificação é obrigatória, enquanto as duas outras são facultativas. A obra de Autran Dourado comporta mais de vinte

---

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Seuils*, p. 73.

títulos que, atualmente, vão de *Novelas de aprendizado* a *O senhor das horas*, o último que o autor deu a lume. Esses títulos contemplam diferentes opções programáticas e pragmáticas, ainda que seja possível identificar algumas constantes.

Na bibliografia do autor, indica-se como primeiro título *Novelas de aprendizado*, cuja formulação encerra em si algumas implicações interessantes. A palavra novela remete obviamente para uma indicação de índole formal, de género. Colocada no plural – novelas – indicia já alguns aspectos da organização interna: o volume reúne mais do que uma novela. Além disso, acrescenta-se-lhe o modificador restritivo “de aprendizado”, o que é uma indicação ainda mais rica do que a designação que o precede. O facto de serem de aprendizado situa-as num determinado momento do percurso artístico de Autran Dourado, além de deixar claro que a titulação do volume é posterior, colocando os textos que o integram em perspectiva. *Novelas de aprendizado* reúne os textos de *Teia* e *Sombra e exílio*, os primeiros a serem publicados pelo autor. O artista, numa fase mais madura do seu percurso, reedita-os e reequaciona o seu valor. Não os rejeitando, como por vezes sucede, alerta o leitor, desde o título, para o seu carácter único: são textos da sua fase de artista aprendiz e esse é um dado que deve ser tido em conta na receção destas novelas.

*Solidão, solitude* corresponde também a uma intenção aglutinadora, pois este volume de contos reúne doze narrativas, nove das quais já tinham sido publicadas anteriormente: primeiro *Três histórias na praia*, em 1952, depois *Nove histórias em grupos de três*, em 1957. Neste caso, transita-se de um título de cariz formal – um quantificador (três e nove) seguido da unidade temática e da organização interna das narrativas (na praia, em grupos de três) – para um título muito mais hermético e simbólico: *Solidão, solitude*, que é citação de um verso de Mário de Andrade<sup>14</sup>, poeta por demais conhecido do público brasileiro. Mais uma vez o autor se volta para a sua própria obra, reformulando o modo como a leva aos seus leitores,

---

<sup>14</sup> Este e outro verso de Mário de Andrade constituem também a epígrafe do volume, figurando ainda o nome do poeta num dos seus contos: “Tempo de Mário e outros tempos”.

refazendo o risco do seu bordado. O leitor de primeira viagem só se aperceberá de que o volume agrega contos produzidos e publicados num período de tempo muito vasto quando ler o texto de abertura e o confrontar com o índice.

Se é possível falar de uma constante, ou de uma tendência, dir-se-ia que a maioria dos títulos de Autran estabelece uma relação simbólica com o conteúdo dos textos que identificam. Mais ou menos impenetráveis, eles constituem um desafio para a competência interpretativa dos leitores. *Tempo de amar*, *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *O risco do bordado*, *Os sinos da agonia*, *Armas e corações*, *As imaginações pecaminosas*, *Violetas e caracóis* e *Monte da Alegria* são títulos que indicam, de alguma maneira, o conteúdo do texto. Gérard Genette designa estes títulos de temáticos, porque estão mais direcionados para aquilo que o texto diz do que para aquilo que o texto é<sup>15</sup>. Estes possibilitam análises semânticas bem diferenciadas.

*Tempo de amar* indicia uma ação que se circunscreve num período de tempo: Ismael e Paula vivem na juventude – tempo de amar – um amor de recorte trágico, marcado de impossibilidade, daí que o tempo de amar não tenha continuidade, nem futuro. *A barca dos Homens*, *O risco do bordado*, *Os sinos da agonia* e *Imaginações pecaminosas* estabelecem com os textos respetivos uma relação de tipo metafórico. A barca remete para os semas ligados ao mar, à pesca, à ilha; metonímia da própria ilha onde se encontram os homens – nome coletivizante que engloba as personagens que integram a ação e que vivem conflitos decisivos para a sua existência. A barca em que se navega, em que se sulca o mar – viagem, metáfora da vida. O risco do bordado liga-se ao processo rememorativo de João, procurando compreender episódios decisivos e marcantes da sua infância, movimento retrospectivo e introspetivo que visa alcançar o avesso (o risco) desses acontecimentos (o bordado), a procura do imanente para além do que é tangente. Os sinos que pontuam a narrativa, em *Os sinos da*

---

<sup>15</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 75.

*Agonia* – em especial o toque da agonia – figuram a agonia psicológica (mais tarde física) das três personagens nas quais se centra o romance: Malvina, Gaspar e Januário, que vivenciam dilatadamente um tempo dramaticamente condensado. A agonia é também de um determinado período histórico e económico de Minas Gerais, o do declínio do apogeu da exploração do ouro. *Imaginações pecaminosas* é um título temático que encerra em si o *leitmotiv* que agrega os contos que compõem o volume: o desvio e a perversão. A morte de Valeriano por ter ousado assediar Natália (“Um ajuste de contas”), a subtil sugestão da homossexualidade de Vítor Macedónio (“Retrato de Vítor Macedónio”), a pedofilia de Valdemar Filgueiras (“Queridinha da família”), a homossexualidade que vitima Emílio Amorim (“O triste destino de Emílio Amorim”), a sedução do doutor Viriato por Luízinha Porto (“Noite de cabala e paixão”), a paixão de recorte incestuoso de Pedro Imaginário pela irmã Júlia Leone e as relações de Padre Joel com Júlia Leone (“Pedro Imaginário”), a sugestão de assédio e adultério de um jovem por uma mulher casada (“Mote alheio e voltas”). *Armas e corações* e *Violetas e caracóis* são títulos sintaticamente equivalentes, dois nomes no plural, ligados através da coordenativa copulativa. Armas e corações remetendo para dois semas que pontuam os contos: as armas em “Manuela em dia de chuva” e “Às seis e meia no Largo do Carmo”, nos quais estes objetos são detalhadamente descritos; os corações que marcam os contos “Mr. Moore” e “A extraordinária senhorita do País do Sonho”. Já *Violetas e caracóis* transforma em título aglutinador a designação de um dos contos que compõem o volume e que dá conta da neurose de Luízinha Porto que, perigosamente, se transforma em neurose também para os médicos de Duas Pontes: o doutor Alcebíades e o doutor Viriato. O título está relacionado com as terapias que eles indicam: o doutor Alcebíades recomenda a Luízinha que plante violetas, enquanto o doutor Viriato lhe aconselha a criação de caracóis.

*Uma vida em segredo* e *A serviço del-Rei* indiciam muito mais a ação do texto que tutelam. No primeiro caso, a vida de Biela, que decorre duplamente em segredo: porque se

situa predominantemente num espaço psicológico, ao qual os elementos da família de Conrado não acedem; porque Biela escolheu colocar-se à margem de família, retirando-se do convívio, ao transitar da sala e da parte da frente da casa para os fundos, para a cozinha; do convívio com os da sua classe social para outro com os serviçais. *A serviço del-Rei* relaciona-se com a vivência de João da Fonseca Nogueira enquanto assessor da Presidência, encerrando este título algum cariz irónico. Definitivamente irónico é o título *Monte da Alegria*, pois, neste caso, constitui uma antítese da história. O monte onde o irmão Francisco faz erguer uma ermida consagrada a Nossa Senhora do Carmo seria mais justamente chamado Monte do Calvário, tal é o cálice que Francisco Coutinho aí é levado a beber, ou então o Monte do Pecado (o pecado do orgulho, a tentação, a carne).

*Novelário de Donga Novais, O meu mestre imaginário, Lucas Procópio, Um artista aprendiz, Um cavalheiro de antigamente e Vida, paixão e morte do herói* são títulos que colocam a categoria de personagem em destaque. *Novelário de Donga Novais* e *Lucas Procópio* têm ainda a particularidade de apresentar o nome próprio das personagens que protagonizam a ação. Os restantes apontam especificamente para qualidades das personagens, o mestre, o artista, o cavalheiro, o herói, mantendo as figuras no anonimato. O que é expectável nestes casos é que a obra venha a explorar essas características. “Imaginário” traz implícita a dimensão fantasista, “aprendiz” aponta para uma trajetória bem específica da personagem no sentido de se apropriar de determinado saber e competência, “de antigamente” remete para um comportamento e uma psicologia assentes em códigos do passado, “vida, paixão e morte” deixam antever uma obra de pendor biográfico, que traz, logo no título, a indicação do desfecho, a marca do fim: a morte da personagem. Caberá ao leitor verificar até que ponto a obra confirmará a promessa contida no título. Os títulos assim formulados sublinham o papel da personagem no universo diegético destes livros em particular.

*Ópera dos mortos, Uma poética de romance: matéria de carpintaria, Ópera dos fantoches e Confissões de Narciso* apresentam uma elaboração diferente, apontando para géneros determinados: a ópera, a poética, as confissões, ou seja, a indicação de uma característica genérica a que se segue um aspecto do conteúdo. Em *Confissões de Narciso* adivinha-se uma certa redundância: todo aquele que se confessa tem um pouco de Narciso. Por outro lado, há aqui também um eco intertextual com os relatos mitológicos. Porém, o Narciso de Duas Pontes tem pouco de vaidade, de comprazimento na contemplação da sua própria beleza. A ligação a Narciso parece assentar mesmo na intencionalidade discursiva anunciada no título: confessar-se. De qualquer forma, estes títulos defraudam um pouco as expectativas dos leitores: há pouco de ópera – drama inteiramente cantado com acompanhamento de orquestra – e de Narciso nestas obras. Antes se estabelece, mais uma vez, uma relação simbólica e metafórica com o conteúdo do livro, a cuja apropriação o leitor chegará terminada a leitura: Rosalina vive em função dos seus mortos, ela própria está morta para a cidade, sepultada em vida no sobrado, os mortos operam sobre a sua conduta; Paula e Ismael – este, como Turnus, sem destino – viveram de tal maneira subjugados pelas imposições sociais que não passam de títeres, de fantoches que algo ou alguém manipula; Tomás de Sousa Albuquerque, para além do seu pendor narcisista, não passa de um infeliz no amor. Pode, assim, dizer-se que estes títulos defraudam o que se espera em termos de arquiteculturalidade dos enunciados.

De uma forma geral, os títulos em Autran Dourado confirmam a asserção de Lessing. “un titre ne doit pas être comme un menu... moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut”<sup>16</sup>, pois predominam em suas obras títulos mais ambíguos que descritivos e, talvez por isso, mais propícios à sedução do leitor. Além disso, imprecisa e obscuramente, encerram possibilidades que nem sempre a narrativa concretiza: até que ponto Oriosvaldino é efetivamente um herói?

---

<sup>16</sup> *Apud* Gérard Genette, *op. cit.*, p.87.



Qual a alegria existente no Monte da Alegria? Que há de Narciso em Tomás Albuquerque?

Como é que ser assessor de um presidente numa república é estar a serviço del-Rei?

Outro paratexto que merece frequente cuidado por parte do autor é a epígrafe. O sentido etimológico da palavra, derivada do grego, é inscrição, legenda, ou, como esclarece Carlos Reis: “escrever por cima de...”<sup>17</sup>. Trata-se de um pequeno texto que se inscreve antes do enunciado propriamente dito e que, para Antoine Compagnon, é uma citação por excelência, pois que corresponde a um exercício de recorte e colagem a que subjaz a apropriação de um texto alógrafo que se inclui no texto do autor.<sup>18</sup> Tanto Carlos Reis como Antoine Compagnon afirmam que, neste âmbito, a epígrafe encerra uma dimensão dialógica, tal como foi explorada por Bakhtine, uma vez que se está na presença de dois textos que mutuamente se interpelam. Já Gérard Genette define a epígrafe

comme une citation en exergue, généralement en tête d’œuvre ou de partie de œuvre; « exergue » signifie littéralement hors d’œuvre, ce qui est un peu trop dire l’exergue est ici plutôt en bord d’œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a.<sup>19</sup>

Assim, convencionalmente, o lugar da epígrafe é após a dedicatória e antes do prefácio, quando eles existirem, ainda que também possa aparecer no final da obra, como chave conclusiva (em Autran não se encontra nenhuma nesta posição), ou, no caso das obras com diferentes secções, à cabeça de cada uma delas, que é o que sucede sobretudo nos volumes de contos de Autran Dourado. Em princípio, a epígrafe integra o livro desde a primeira edição.<sup>20</sup>

Efetivamente, as epígrafes seleccionadas pelo autor mineiro desempenham a função de colocar em índice, ou especularmente, um aspecto crucial do livro a que servem de degrau de entrada, preparando o leitor. Podem ser encaradas como um ritual, uma prece propiciatória, uma cerimónia de investidura que prepara o leitor para transpor o umbral da obra. Talvez um

---

<sup>17</sup> Carlos Reis. *Dicionário de narratologia*, p. 118.

<sup>18</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 9.

<sup>19</sup> Gérard. Genette, *op.cit.*, p. 134.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*.

exercício interessante a fazer fosse reler a epígrafe depois de terminar a leitura do livro, desenhando a figura de um círculo que se encerra.

Todas as epígrafes escolhidas por Autran são alógrafas, o que mostra que ele recorreu a um conjunto heteróclito em que os elementos são muito díspares quanto à época e à proveniência, mas que não deixam de tutelar certa e criteriosamente cada um dos volumes que integram. Além disso, estes excertos são de extensão muito variável, desde um fragmento de Heraclito (*OM*), a uma passagem bastante longa de Edgar Allan Poe que serviu de epígrafe geral do curso que o escritor mineiro deu na PUC-RJ sobre problemas de criação literária, publicado depois em *Matéria de carpintaria*.

Em Autran, tanto a escolha do autor, como da passagem citada se revestem de grande importância. Entre os autores epigrafados contam-se Nietzsche (“Teia”, *NA*); Dante (*TA*); Thomas Browne (*BH*); Heraclito (*OM*); Mark Twain (*RB*); Mário de Andrade (*SS e LP*), João Capistrano de Abreu, Diogo de Vasconcelos e Alcântara Machado (*SA*); Horácio, Caetano Veloso e Herman Broch (*PR*); Edgar Allan Poe (*MC*)<sup>21</sup>; Quevedo (*IP*); Shakespeare, Padre Antônio Vieira e Manuel Bandeira (*ASR*); Goethe (*AA*); Calderón de la Barca (*OF*); Ovídio (*CN*); Kafka (*GA*); Vale de Moraes (“Noite de cabala e paixão”, *IP*); Machado de Assis (“Mote alheio e voltas”, *IP*). Muitos destes autores constam do cânone literário ocidental, alguns são filósofos reputados, outros gozam de reconhecimento no âmbito histórico ou na área da crítica, o que faz com que valham pela autoridade do seu discurso. Aliás trata-se de escritores constantemente visitados por Autran, seja no corpo das obras, seja nos ensaios, referências que o leitor assíduo do autor facilmente reconhece. Em alguns casos, indica-se apenas o escritor sem referência à obra, noutros indica-se a obra. Há passagens que vêm na língua original: italiano, latim, francês, inglês e castelhano, a que se acrescenta ou não a tradução. Desta forma, as epígrafes de Autran abrem também uma fenda que permite

---

<sup>21</sup> Apesar de, na edição utilizada, os dois textos se encontrarem reunidos num mesmo volume, faz-se aqui a divisão, pois cada um deles tem uma epígrafe diferente.

vislumbrar alguns dos elementos da sua biblioteca, patenteando a sua cultura e erudição. Por outro lado, inscrevem o autor e a sua obra numa vasta tradição literária e cultural, além de configurarem uma importante faceta do diálogo intertextual que é marca dos seus textos.

Assim o entende Genette:

L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.<sup>22</sup>

Autran é, sem dúvida, um epigrafador profícuo: contam-se cerca de uma trintena de epígrafes nos seus escritos, sendo que há livros contemplados com mais do que uma epígrafe (SA, PR, ASR). Das suas obras, apenas cinco não contemplam epígrafes (AC, VC, MA, CA; VPMH). Algumas epígrafes gozam de proximidade com o título: os versos de Mário de Andrade em *Solidão solitude*: “Na solidão solitude, / Na solidão entrei”; a passagem do Padre António Vieira em *A serviço del-Rei*: “A serviço del-Rei, prudência, el-Rei de perto queima, de longe esfria”; o excerto de *As metamorfoses*, de Ovídio, em *Confissões de Narciso*: “Tum quoque se tostquam inferna sed receptus / In Stygia spectabat aqua”; a frase de Kafka em *Gaiola Aberta*: “Um pássaro foi em busca da gaiola”. Autran cria, assim, um efeito de eco entre o título e a epígrafe.

Outras aproximam-se mais do comentário do texto: a passagem de Dante sobre o amor, em *Tempo de amar*: “Quince comprender puoi ch’esser conviene amor sementa in voi d’ogni virtute, e d’ogni operazion che merta pene”; a de Thomas Browne em *A barca dos homens*: “It is in the power of every hand to destroy us, and we are beholden unto everyone we meet, who doth not kill us”, remetendo para a ação que decorre na ilha, em que se joga com as possibilidades dos desígnios individuais; a passagem de Mark Twain, retirada da *Autobiografia*, aponta para o fluxo da memória que é a estratégia narrativa adotada em *O risco do bordado*: “Quando era mais jovem, podia lembrar-me de qualquer coisa, tivesse ou

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 146.

não acontecido; mas agora as minhas faculdades estão decaindo e em breve só serei capaz de me lembrar das coisas que nunca aconteceram”, o que coloca um acento dubitativo sobre as memórias constantes do livro, poderão estas nunca ter acontecido, serem antes fruto das lentes da imaginação, a irmã da memória? A fala do Rei Lear, aproveitada também como epígrafe em *A serviço del-Rei*, virá depois a ser repetida por João ao Presidente, lançando uma espécie de mote sobre a dissipação que grassa nos corredores da presidência: “LEAR – Let copulation thrive – / – to’t luxury, pell me! For I lack soldiers.”

Cada um tem sua felicidade nas mãos como o artista a matéria bruta à qual ele quer dar forma. Na arte de ser feliz e em qualquer arte, só a capacidade é inata. É preciso aprendizado e curado exercício.

é a passagem de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* que aponta para o percurso de João em *Um artista aprendiz*. Estes dois últimos exemplos têm ainda a particularidade de serem retirados de obras com as quais os romances epigrafiados mantêm uma estreita relação intertextual.

Em suma, as epígrafes em Autran Dourado assumem diferentes funções, de feição mais temática quando remetem para obras afins, de pistas de leitura significativas, de indicição dos temas dominantes no livro. Outras permanecem mais enigmáticas, mais fechadas à apreensão do seu sentido e da sua relação com a obra que legendam, criando um efeito oblíquo que agudiza a curiosidade do leitor, desafiando a sua interpretação. Para além disso, inscrevem-se no diálogo intertextual característico da escrita autraniana, iniciado logo nos elementos paratextuais.

Todavia, nenhum dos livros do autor traz aposta qualquer designação que balize a sua arquiteitualidade: novelas, volumes de contos, romances, ensaios e memórias à primeira vista não se distinguem. É preciso folhear o livro, consultar as badanas ou a contracapa para se obter essa informação. Contudo, o leitor de Autran sabe que mesmo a pertença a qualquer categoria arquiteitual não é um dado seguro a propósito dos textos do escritor mineiro.

A dificuldade em destringir, pelos elementos paratextuais, uma pertença arquitextual está presente nos diferentes índices e sumários incluídos nos livros de Autran Dourado. Tanto os volumes de contos, como alguns dos romances comportam índices ou sumários, com capítulos numerados, seja em numeração árabe, seja em romana, e intitulados. O índice de *A barca dos homens* está bipartido nos capítulos “O ancoradouro” e “As ondas em mar alto”, de maneira bastante semelhante ao que sucede no sumário de *Solidão solitude*, dividido em quatro capítulos que agregam os contos que os integram pela temática: I – “Três histórias na praia”; II – “Três histórias na primeira pessoa”; III – “Três histórias no internato”; IV – “Três histórias na solidão”. O sumário de *Ópera dos mortos* é ainda muito semelhante ao de *O risco do bordado*, com a única diferença que os capítulos vêm numerados em numeração árabe no primeiro e em numeração romana no segundo. Em *O risco do bordado* não há qualquer indicação no índice da divisão interna do último capítulo que, na prática, se encontra subdividido em cinco partes, que correspondem à visão que cada uma das personagens tem do jagunço Xambá e que estão até tituladas: “Estátua equestre”; “Sob a magia da dor”; “O chicote de prata”; “Espessa cortina da morte”; “As malhas da lei”. O romance *Os sinos da Agonia* está dividido em blocos numerados por extenso e designados por jornadas: “Primeira jornada: A farsa”; “Segunda jornada: Filha do sol, da luz”; “Terceira jornada: O destino do passado”; “Quarta jornada: A roda do tempo”. Segundo esclarecimentos do autor em *Matéria de carpintaria*, o termo jornada é retirado do vocabulário dramático.

Nos romances posteriores, *Novelário de Donga Novais*, *A serviço del-Rei*, *Um artista aprendiz*, *Um cavalheiro de antigamente*, *Ópera dos fantoches* e *Confissões de Narciso*, o autor abandona este esquema e, apesar de os romances estarem divididos em capítulos numerados, não incluem índice nem títulos. As únicas exceções são: *Monte da Alegria*, que volta a ter sumário e engloba quinze capítulos numerados e titulados; e *Lucas Procópio*, que

inclui dois blocos: I – Pessoa e II – Persona. Já os volumes de contos mantêm o mesmo esquema: índice ou sumário com indicação dos títulos.

Muitos dos volumes incluem dedicatórias, ora a familiares e amigos – revestindo-se de um caráter mais afetivo –, ora a outros escritores – desenhando uma espécie de homenagem que é ao mesmo tempo diálogo. O momento, o local de inclusão e as funções diferem de uns textos para outros. A dedicatória surge habitualmente à cabeça do livro, normalmente depois da folha de rosto, umas vezes antes, outras depois do índice ou sumário. Note-se que Autran Dourado nem sempre segue rigorosamente este esquema. Como já foi referido, *Novelas de aprendizado* é um título *a posteriori*, o volume em si não traz dedicatória, mas mantêm-se as dedicatórias que terão precedido cada uma das novelas: “Teia” foi dedicada a Francisco Iglésias e Jacques do Prado Brandão; “Sombra e exílio” a Vanessa e Sílvio Felício. *Armas e corações* não traz aposta dedicatória, mas o conto “Manuela em dia de chuva” é dedicado a Maria Amélia e Jacques. Esse processo de particularização virá a ser multiplicado em *Violetas e caracóis*, que, não trazendo dedicatória geral, comporta dedicatórias em seis dos nove contos do volume: “Remembranças de Hollywood” é dedicado a Fernando Py; “Os mínimos carapinas do nada” a Eneida Maria de Souza, ensaísta que muito se tem dedicado à obra de Autran, “Um homem de verdade” a Cida e Marco Aurélio Matos; “O meretíssimo juiz” a Paulo Dourado de Gusmão, “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes” a Rea e Dionísio Toledo e “Violetas e caracóis” a Ana Maria Santeiro. Estas dedicatórias surgem no interior do volume, à cabeça de narrativas individuais.

Como se sabe, o oferecimento do trabalho literário é uma prática muito antiga – Autran sempre reiterou o seu gosto pelos “antigórios” – que remonta à Antiguidade Clássica e que, em determinado momento, correspondia a um pedido de proteção do artista a um mecenas rico que tutelasse a obra e o seu autor. Atualmente, apor uma dedicatória a uma obra já nada tem a ver com essa intenção. Em Autran, como na maioria dos escritores contem-

porâneos, a dedicatória assume a forma de um enunciado autónomo, breve, em que se indica muito simplesmente o nome do dedicatário, ao qual se pode eventualmente acrescentar uma também breve justificação desse oferecimento. É o caso das dedicatórias de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: “Para Antônio Cândido e Fábio Lucas, que me deram o pretexto”; de *Um artista aprendiz*: “A Artur Versiani Veloso e Godofredo Rangel *in memoriam*” – ensaístas que são pedras angulares do aprendizado literário e filosófico de Autran, reiteradamente convocados para a sua obra e aos quais se faz através desta dedicatória uma justa homenagem; de *Ópera dos fantoches*: “Para Cármen Balcells, minha amiga de Barcelona” e de *Confissões de Narciso*: “Para Inês, Ofélia, Henrique e Lúcio, meus filhos, e Antônio Moacyr de Freitas Braga, meu primo e co-piloto”. As restantes dezassete dedicatórias que se encontram apostas aos textos do autor assumem sempre a fórmula “Para x” com a identificação do dedicatário, que, em alguns casos, é também escritor. O ato de oferecer a obra a um outro escritor, simples confrade ou mesmo mestre, já vem do século XIX e em Autran evidencia essa forma de integração numa vasta comunidade que ama, que produz, que glosa a literatura.

Em princípio, considera-se que estas dedicatórias, encontradas nas edições consultadas, terão acompanhado os livros desde a primeira edição, obedecendo à convenção que estipula que a obra foi concebida para o dedicatário, ou pelo menos que este se impôs desde o fim da redação.

Autran Dourado, nos elementos paratextuais dos seus romances, aproveita ainda para incluir informações várias, prestar esclarecimentos, dirigir-se aos seus leitores, concretizando aí também uma faceta do dialogismo que é de assinalar. Nos elementos que tradicionalmente figuram no espaço dos prefácios, posfácios e apêndices observa-se um certo hibridismo que é muito próprio do autor.

Veja-se o caso de *Novelas de aprendizado* que inclui as duas novelas com que o autor se iniciou nas lides literárias: *Teia e Sombra e exílio*. O volume abre com o texto “Começo de aprendizado”, que funciona como prefácio da obra, mas que mais não é do que a publicação de um depoimento prestado no dia 29 de março de 1979, na Biblioteca Mário de Andrade, durante a Semana do Escritor Brasileiro, e promovida pela Secretaria da Cultura do Município de São Paulo. Além disso, cada uma das novelas vem precedida da data, editora e local da primeira edição e, no caso de *Sombra e exílio*, da informação de que a novela recebera o Prêmio Mário Sette do *Jornal de Letras*, incluindo ainda os nomes que integraram a comissão julgadora. Ora o texto que abre o volume põe em evidência a oscilação entre a escrita e a leitura por parte de Autran Dourado: a leitura vista como um exercício do prazer, a escrita como um exercício do querer. Uma vez que o autor refaz o percurso que o levou à escrita, frisa nele a sua liberdade artística, a rejeição de toda e qualquer imposição, bem como das censuras, sejam elas políticas ou literárias. A solidão e o amor que regem a leitura devem reger do mesmo modo a escrita, pois o autor entende a leitura e a escrita como as duas faces do ato criador. Curiosamente, deste depoimento fazem parte a narração do encontro entre o jovem Autran Dourado, ainda aprendiz, e Godofredo Rangel, bem como os sábios conselhos que o escritor mais velho lhe deu.

Este testemunho sobre a aprendizagem literária não é um prefácio propriamente dito, não explicita a sua relação com as novelas que se lhe seguem, não justifica sequer a sua reedição. Mas, à maneira enviesada de Autran, deixa ao leitor o papel de ligar os fios, de estabelecer as relações. *Teia e Sombra e exílio* foram os primeiros passos do autor nesse longo percurso, valendo por isso mesmo. “Começo de aprendizado” funciona assim como um prefácio autoral ulterior, que escapa à função imediata de captar a benevolência do leitor. Porém, funciona como elo unificador, pois que o texto de abertura partilha com o título o segmento “de aprendizado”. Autran não se esforça por valorizar os textos que está a



republicar, não assinala correções. O que faz, tacitamente, é assumir aquelas novelas na sua forma original, com as suas forças e com as suas fraquezas.

O volume *Solidão solitude* abre também com um texto de Autran, sem qualquer título, sem qualquer indicação, mas que é, indubitavelmente, um prefácio, à maneira dos prefácios que o autor tanto apreciava quando era um menino. Trata-se, assim, de um prefácio autoral, ulterior e retrospectivo, apostado sem data, mas claramente dirigido aos leitores, anaforicamente convocados por via de expressões como “se o leitor me fez a bondade de ler um livro...”; “venho agora novamente pedir a generosa atenção do público”; “Dou-as apenas em consideração à pequena freguesia de caderno que mantenho”. Nesta ótica trata-se também da *captatio benevolentia* do leitor, pois que Autran reitera ainda a sua humildade literária, pondo em evidência, e apostando na sinceridade, a insegurança quanto ao talento que possui. Esta atitude, na lição de Genette, serve a intenção de se prevenir das críticas e, ao mesmo tempo, de valorizar o próprio texto.<sup>23</sup>

Além de demonstrar a fidelidade pessoal do autor ao seu modesto passado literário, às velharias e antigórios, a permanência serve para assinalar os vários passos do desenvolvimento de sua prosa. Quando nada, vale para que se verifique que não cheguei de supetão, por obra e graça do espírito santo, ou do dernier bateau [*sic*], ao meu diálogo incluso e alforriado. (SS, 10)

Autran expõe ao leitor a origem da obra, as circunstâncias da redação, as etapas da sua génese, que resulta da junção num mesmo volume de doze contos que, escritos em alturas diferentes, já tinham sido publicados e aos quais o autor dá a organização que consta no sumário, conforme já foi analisado, cada núcleo reunindo três histórias agregadas em função do seu tónus e parentesco. O autor adianta ainda alguns dados e datas que permitem situar essas narrativas e justifica o título do volume. Esclarece também que as narrativas não sofreram qualquer alteração, apenas as do último conjunto, porque inéditas, sofreram alterações no sentido de as preparar para a publicação.

---

<sup>23</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 193.

Contudo, há outras passagens em diferentes obras que levantam bastantes dúvidas quanto à sua inscrição paratextual. Veja-se a descrição do sobrado em *Ópera dos mortos*, esse passo é muito mais do que pintar por palavras uma casa. Aí estão implícitas pistas de leitura, as coordenadas que a devem orientar. Por outro lado, essa descrição funciona como uma espécie de arte poética que assume verdadeira dimensão metatextual sobre o romance de que é a abertura:

O mestre ruminou, procurava fundir num só todo (compôs volumes, cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe vôo e leveza) aquelas duas figuras – o brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João Capistrano Honório Cota. (OM, 16)

Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história. (OM, 17)

Alguém – habitante da cidade de Duas Pontes? um guia? o próprio autor? – instrui e orienta o visitante – o leitor? – a olhar para o sobrado – a ler a obra?. Para dificultar ainda mais a categorização deste primeiro capítulo – bloco? prefácio? – o mesmo termina com uma frase parentética que se aproxima das didascálias do texto dramático: “(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.)” (OM, 18). A partir daqui, o visitante/leitor fica na sombra, mas permanece o sujeito coletivizante “a gente” que alterna com a focalização interna das personagens.

A mesma ambiguidade marca o prefácio de *O meu mestre imaginário*, incluído na tábua de matérias. Não é consensual perceber quem fala ali: Autran Dourado sobre a obra de Autran Dourado? João da Fonseca Nogueira sobre a obra de Erasmo Rangel? Coincidirá este sujeito com o escritor a que é dirigida a “Carta a um escritor” que fecha o volume? É João da Fonseca Nogueira que é discípulo de Erasmo Rangel? É Autran Dourado que se desdobra em Pessoa e Persona? Essa ambiguidade é acentuada deliberadamente no conteúdo desse

prefácio. A dado momento o texto parece ser assumido por Autran Dourado, pois a referência a *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* assim o leva a crer: “Tão difícil medir o tempo do meu mestre imaginário que eu arranjei de inventar no meu *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*” (MMI, 9). Todavia, mais adiante, o enunciador destas palavras é identificado como João Evangelista: “Eu, seu discípulo amado, João Evangelista, como gostava de dizer.” (MMI, 9). Ora, como o “leitor de caderno” de Autran sabe, Erasmo Rangel surge como mentor de João da Fonseca Nogueira em *A serviço del-Rei*<sup>24</sup>, ficcionando o episódio biográfico do encontro entre Autran e Godofredo Rangel.

Para além dessa dificuldade em determinar quem se exprime neste prefácio, este surge como uma declaração de intenções: Autran / João apresenta o livro de Erasmo Rangel:

Assim era e é meu mestre Erasmo Rangel que me solicitou que escrevesse algumas palavras à guisa de prefácio à obra que ora se edita. Pediu-me que organizasse o material que retirou de uma canastra de couro antiga. Canastra que mais parecia caixa de mágico, tantas as coisas que dela tirava. (MMI, 15)

Fica também patente o papel do autor do prefácio: organização do material que consta no livro:

E finalmente vacilei muito ao ordenar os papéis do meu mestre imaginário, se é que é possível uma ordem para a sua imaginação. Toda ordenação é possível como se verá. Preferi não dar nenhuma a conselho do próprio Erasmo Rangel. (MMI, 15)

Este prefácio afigura-se transgressivo. Parece ser um prefácio por excelência: pela sua localização – em abertura de obra –, pela eleição implícita do potencial leitor do texto subsequente como destinatário, pela intencionalidade de assegurar ao texto uma boa leitura. Aparentemente, não se trata de um prefácio autoral – Erasmo Rangel não é o autor do prefácio – mas sim de um prefácio alógrafo. Também não se trata de um prefácio unificador da recolha que se revela vária e dispersa, sem ordem aparente, antes o putativo editor insiste na ausência de ordem. Implicitamente, este prefácio é mais um contrato de ficção do que um paratexto factual sobre a génese do livro. O que se pretende é situar o leitor face a este ensaio-fantasia,

---

<sup>24</sup> Verifica-se, a propósito desta figura a mesma ambiguidade que em outras personagens de Autran, pois o mestre surge com o nome de Sílvia Sousa em *Um artista aprendiz*, mas protagonizando o mesmo episódio.

o que situa o texto no campo da inovação e, mais uma vez, do híbrido, já como característica do próprio prefácio.

Em suma, o prefácio de *O meu mestre imaginário* parodia o caráter sério dos prefácios tradicionais, assumindo-se, por isso, como ficção lúdica. Genette considera estes prefácios ficcionais no sentido em que se propõe uma atribuição manifestamente falsa do texto. Essa ficção assenta essencialmente na atribuição da autoria que, no caso de *O meu mestre imaginário*, é duplamente denegativa e fictícia: tanto o autor do prefácio como o autor do texto não coincidem com Autran Dourado, o nome que figura na capa do livro.

*O meu mestre imaginário* é um ensaio, ou é uma ficção? Será consensual a sua dimensão metatextual, a sua aproximação ao ensaio literário. Os capítulos apontam simultaneamente para um universo de leitura: Homero, os tragediógrafos gregos, Flaubert, Quevedo, Stendhal; para questões de teoria literária: o autor e a obra, o mito, a linguagem, a tragédia, o monólogo interior, as técnicas narrativas, o estilo, e inclui até uma carta a um escritor. Mas surgem ainda questões de cariz filosófico: Freud e Jung, a fragmentação do absurdo, o diletantismo. Talvez se possa aceitar pacificamente a designação proposta pelo autor de “ensaio fantasia”, o que, de qualquer maneira, borra as fronteiras da architextualidade. Apesar do tom irónico, fantasista, desbocado até, certo é que o leitor reconhece nele algumas linhas importantes do labor literário de Autran Dourado.

Encontram-se ainda disseminados pela obra outros esclarecimentos que se revestem de algum interesse. Em *A barca dos homens* surge a explicação: “esta é uma história de caça e pesca”, que remete para o conteúdo do romance que gira em torno das buscas para encontrar Fortunato, uma verdadeira caça ao homem. Em “A glória do ofício”, dividido em três capítulos, cada um deles inclui um breve resumo do seu conteúdo, à maneira do que sucedia nas novelas de outros tempos: “Capítulo I – como aprendi o ofício de relojoeiro e nele fui mestre distinguido, apesar da pouca idade:”; “Capítulo II – como aos dezoito anos, depois que

nossa família se mudou para uma grande cidade, deixei o ofício de relojoeiro para me dedicar a outro igualmente honroso, o de corrigir textos.”; “Capítulo III – como depois dos sucessos narrados, me dediquei ao mais belo dos ofícios, qual seja o de tratador de pássaros.”. *Os sinos da agonia* inclui uma nota introdutória que chama a atenção para a supressão de uma outra nota explicativa aposta na primeira e segunda edições pela editora:

Havia anteriormente, nas 1ª e 2ª edições, uma nota explicativa da Editora, temerosa de que o romance pudesse ser tomado como uma metáfora ou alegoria dos tempos repressivos de então (1970/1977) quando andou mais forte o regime inaugurado em 1964. A partir da 3ª edição, a nota foi retirada em virtude do abrandamento da situação política.

*Uma poética de romance: matéria de carpintaria* é precedido de uma nota explicativa do autor que esclarece que o livro começara por obedecer ao projeto de fazer publicar apontamentos e cartas a alguns amigos, pelo que chegou a ter outro título destinado. Porém, com o desenvolvimento do trabalho e verificando que tinha ultrapassado em muito os objetivos iniciais, o volume adquiriu autonomia e veio assim a lume. Em *Matéria de carpintaria*, Autran reúne as notas de um curso que deu na PUC-RJ sobre problemas de criação literária e sobre o material usado na feitura de *Tempo de amar* a *Os sinos da agonia*. *Vida paixão e morte do herói* abre com breves palavras sobre Oriosvaldino, o herói do livro. Para o autor, todas as cidades têm um herói, por esse motivo decidiu escrever a vida, paixão e morte de Oriosvaldino, o herói de Duas Pontes, cidade onde decorrem a maioria das suas histórias.

O hibridismo está também patente no conto “A glória do ofício”, agudizado pelo facto de o autor o ter definido como uma arte poética que se aplica à sua obra, juntamente com outro conto do mesmo volume, “Homem, cavalo e praia”. Nesse grupo ainda se pode inscrever um outro conto: “Os mínimos carapinas do nada”, do volume *Violetas e caracóis*. E que dizer de “Provocações do visitante”, texto incluído *Imaginações Pecaminosas*, ao qual se poderia chamar “provocação ao leitor”, que, sendo indubitavelmente um testemunho que encaixa na dimensão metatextual em relação a “Mote alheio e voltas”, surge no índice sem qualquer indicação que o distinga dos contos que o antecedem. Supondo um leitor que lesse

linearmente o volume, nada sabendo de antemão, ao encetar a leitura de “Provocação do visitante” haveria como que um sobressalto que o obrigaria a acomodar-se a um outro registo e a rever a leitura do conto anterior, mais ainda se esse leitor não conhecesse o conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. De qualquer forma, introduz o tema do porquê, da razão de ser deste texto. Não pode ser um prefácio, dada a sua localização no volume (é o último texto) e a sua ligação com o conto “Mote alheio e voltas”, funcionando numa relação metatextual. “Provocações do visitante” tem nitidamente a função de situar o conto a que se refere numa longa tradição em que os artistas recriam obras anteriores: Borges, Racine, Cézanne, Picasso, o próprio Autran Dourado. Este texto fornece informações que guiam a leitura, esclarecendo os desvios introduzidos pelo autor no texto segundo. A sua colocação no final do volume dirige-se ao leitor efetivo e não já a um qualquer potencial leitor.

Por último, anote-se o volume *Gaiola aberta*, um livro de memórias que traz a informação adicional *Tempos de JK e Schmidt*<sup>25</sup>, o que remete para determinada temporalidade histórica, mas que, ainda assim, não permite, exclusivamente a partir do título, identificar a categoria em que se inscreve o texto.

Em *Ópera dos fantoches*, na abertura, surge a indicação das *dramatis personae* do romance, em que se indicam as personagens e o papel que desempenham, ainda que os nomes coincidam com os nomes das personagens: João é João da Fonseca Nogueira; Ismael é Ismael Silveira Frade e assim por diante. Além disso, os capítulos são indicados como cenas, com informação de feição didascálica sobre o local, a data e a personagem. Dessas informações depreende-se a amplitude temporal e espacial abrangida pelo romance.

Em *Confissões de Narciso*, a primeira parte, que surge em itálico, funciona como um prefácio, em que se percebe que o escritor João da Fonseca Nogueira foi escolhido por Dona Sofia para decidir da publicação ou não dos papéis deixados pelo seu marido. Essas primeiras

---

<sup>25</sup> O volume dá conta das memórias de Autran relativas ao tempo em que trabalhou com Juscelino Kubitschek na Presidência do Brasil, privando também com o poeta Augusto Frederico Schmidt.

páginas assumem a forma de um prefácio pseudo-editorial para o texto, que é apresentado como simples documento. Expõem-se as circunstâncias pelas quais João tomou posse dos escritos, ao mesmo tempo que este se desresponsabiliza do seu conteúdo:

Como dona Sofia, antes de morrer, mesmo sem desejar saber o que continham as “Confissões de Narciso”, deu ao escritor a necessária autorização, João resolveu publicá-los quando encontrou editor. Pouquíssima coisa teve de corrigir, nada alterou, nem mesmo mudou o nome de pessoas conhecidas. (CN, 11)

O abandono do itálico é a única indicação de que o leitor dispõe de que se passou para o conteúdo desses papéis, fazendo coincidir a leitura de João com a do leitor. Estranha-se, depois, o retomar do itálico no último parágrafo do livro, porque se dá conta do que sucedeu desde que o doutor Tomás deu o tiro fatal. Mas não se trata de um posfácio, e sim de uma espécie de epílogo. Inscreve-se aqui também a abertura do volume de memórias *Gaiola Aberta*, em que se coloca o leitor a par da difícil decisão de publicar estas memórias, transitando diretamente para as mesmas, funcionando este capítulo como um prefácio, mas sem que venha indicado como tal. Nos elementos que tradicionalmente figuram no espaço dos posfácios e apêndices também se observa o mesmo hibridismo, como é o caso do apêndice de *Novelário de Donga Novais* – “Da canastra de Donga Novais” – em que se enumeram os achados dessa canastra após a morte de tão estúrdia personagem.

Assim, pelo exposto, conclui-se que a tendência para a auto-reflexão, para o diálogo com outros textos, próprios ou alheios, é transversal a toda a obra de Autran Dourado, incluindo-se aí os elementos paratextuais, preconizados na lição de Bakhtine: “[l]es rapports dialogiques s’établissent entre tous les éléments structuraux du roman.”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, p.77.

## 1.2. Mote(s) alheio(s) e voltas

*Não nos esqueçamos da verdade elementar de que quando um escritor começa a escrever, por mais solitário e ignorante que ele seja, nunca está sozinho. Atrás dele estão não só os grandes gênios e inventores da literatura universal (mesmo que ele não os conheça, o que é natural), mas sobretudo e principalmente os pequenos e grandes escritores que escreveram na sua mesma língua antes dele.*

*Literatura, como costume dizer, é terreno baldio, arte muito antiga, nada é de ninguém particularmente, vai ver os gregos...*

Autran Dourado, *Uma poética de romance*, p. 17 e 53.

A ideia de que todo o texto literário, por mais original que seja, não pode nunca deixar de estar em relação com outros textos literários é, por várias vezes, reiterada por Autran Dourado, seja na ficção, seja nos ensaios e entrevistas. Para o escritor mineiro o ato de escrita é por definição um exercício de diálogo. Como se sabe, o autor disseminou algumas concepções poéticas pelos seus escritos, podendo considerar-se o conto “A glória do ofício” como uma verdadeira arte poética. Nele, há uma passagem que merece alguma reflexão:

Veio-me a ideia sinistra de que não devia apenas servir aos pássaros, alimentá-los, e, como dádiva generosa ouvir o seu canto, mas de fazer os meus pássaros. Comecei a cortar cabeça de um pássaro, asas de outro, olhos de outro, até que matei metade do jardim de pássaros que estava aos meus cuidados, na esperança de criar com esses restos mortais um pássaro de espécie desconhecida, que eu inventara, mais belo do que todos que existiam no mundo e sem os defeitos de cada um. (SS, 70)

Há aqui uma poética simbólica. Pode fazer-se coincidir a figura do escritor com a do tratador de pássaros. O tratador que se limita a cuidar dos pássaros e a colher deles o benefício estético do canto está em correspondência com o escritor que seria ainda só um leitor e cuja relação com a literatura se situaria no âmbito da fruição estética e cultural. O jardim seria a sua biblioteca, os pássaros os livros. Tomado do anseio de passar de agente passivo a ativo, o tratador é possuído pelo desejo demiúrgico de criar o pássaro mais belo de todos, gerado a



partir dos restos de outros pássaros, sacrificados sem hesitação. Este ato metaforiza a passagem do leitor a escritor, os restos mortais dos pássaros corresponderiam a uma memória da leitura e da literatura de que nenhum escritor se liberta na concepção da sua própria obra. O pássaro/livro criado é novo, de espécie desconhecida, mas permanecem nele reminiscências de outros pássaros/livros. Quer isto dizer que, em cada novo texto, o escritor é ainda leitor, o texto criado é ainda um pouco do texto lido.

Num dos seus inúmeros testemunhos enquanto escritor, Autran clarificou esta concepção: “[q]uem escreve vê através de outros livros, busca se igualar a eles”<sup>27</sup>. No romance *Um artista aprendiz*, Aurélia tece o seguinte comentário sobre João “[v]ocê é um fanático da literatura. Não consegue dizer duas frases sem citar um escritor qualquer.” (AA, 201). Se, em vez de frases ditas, fossem frases escritas, a asserção não seria menos verdadeira. Ainda em *Breve manual de estilo e romance*, Autran Dourado ensina que “literatura é feita por quem gosta de literatura para quem gosta de literatura” (BMER, 10) e, no prefácio a *Novelas de aprendizado*, é veiculada a mesma ideia: “estarei certo de que escrever é um ato mimético de preservação e astúcia, de desejo e apropriação” (“Começo de aprendizado”, NA, 7). Em suma, o autor integra-se numa vasta comunidade de leitores e escritores, acatando a noção de leitura e escrita como duas faces da mesma relação amorosa, de desejo e de posse.

Já o texto “Provocação do visitante” (IP), verdadeiro metatexto em relação a “Mote alheio e voltas” (IP), constitui um mini-tratado acerca destas questões, com o acréscimo precioso da explicitação dos processos aplicados na reescrita do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. Confrontando este texto com a teoria de Gérard Genette, torna-se claro que o nosso escritor está também a discutir a hipertextualidade, a refletir sobre os pressupostos da literatura em segundo grau. Na exposição dos argumentos que Autran e Osman Lins terçam, mencionam-se exemplos canónicos deste método: à cabeça de todos, a

---

<sup>27</sup> Autran Dourado, *apud* Maria Eneida Souza, “A poética dos caracóis”, p. 245.

figura de Pierre Menard, personagem de Borges que reescreve *ipsis verbis* o *Dom Quixote*, de Cervantes; depois *Os sinos da agonia*, de Autran, romance que se inscreve numa ilustre tradição literária cujo tema é Fedra, de Eurípedes, Séneca ou Racine. Em seguida, com o alargamento da discussão à pintura, expressão artística igualmente propícia à recriação, arrolam-se os nomes de Manet e Cézanne que pintaram *Olímpia* – que mais não é do que uma versão da *Vénus de Urbino*, de Ticiano – e de Picasso, o “expropriador-mor”, nas palavras de Autran. Aliás, este pintor já havia sido citado como analogia interessante numa entrevista concedida pelo escritor mineiro:

A última fase de Picasso, por exemplo, denomina-se *Variações em Torno dos Grandes Mestres da Pintura*, em que o autor de *Guernica* recria ou “repinta” obras de El Greco, Delacroix, Velásquez e Cranach, entre outros. Picasso usa não só o motivo mas o nome de quadros famosos, como *As meninas*, de Velásquez. Não está porém inventando nada, é muito difícil inventar qualquer coisa em arte: o melhor que se pode fazer é ser autêntico, tentar. Às vezes a obsessão do novo é um desastre. Por ser o mesmo tema, nem por isso Picasso deixa de ser Picasso, não está fazendo Velásquez. Apesar de gênio, ele nada mais fez do que seguir uma tradição.<sup>28</sup>

O leitor de Autran Dourado sabe que a sua escrita também vive muito das “*Variações em torno dos Grandes Mestres*”, mas no seu caso são sem dúvida os Mestres da Literatura. A forma como o autor se refere a esta fase da pintura de Picasso é um símile da forma como se deve encarar a sua escrita. É a esta conclusão que Autran e Osman chegam após a discussão que mantiveram em “*Provocação do visitante*”:

E ambos concordamos em que, por usar os mesmos temas, os mesmos motivos e situações que seus antecessores, um artista não deixa de ser ele mesmo, não perde a sua originalidade, se ele a tem. (“*Provocação do visitante*”, *IP*, 132)

Em *A serviço del-Rei*, também João equaciona uma teoria da hipertextualidade quando enumera todos os artistas que elaboraram variações em torno da obra de outros: Racine e Eurípedes, Shakespeare e Séneca, Joyce. Além disso, João introduz neste livro uma asserção que é retomada frequentemente por ele e pelo próprio Autran: “[I]literatura é terreno baldio. Estamos escrevendo a mesma história, recriando o mesmo mito. O número limitado de

---

<sup>28</sup> Autran Dourado, “De uma entrevista ao *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* – 6-10-74”, in *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, p. 188.

situações dramáticas.” (ASR, 14). Método que João reconhece também em Debussy que “andava no rasto de Mallarmé, de Poe, dos simbolistas todos.” (ASR, 107)

Portanto, o exercício de repintar, de reescrever, de recompor não pode nem deve ser confundido com plágio. O escritor que opta por assim compor os seus livros mais não faz do que integrar essa dimensão mítica da literatura, que deste modo vive um eterno retorno, um presente que, ao nutrir-se do passado, se faz eterno e se renova perpetuamente. Método que contribui definitivamente para que esta seja uma das entradas possíveis do universo autraniano, um dos níveis de leitura – mais um – e, sem dúvida, um dos que não pode ser descurado.

Ao longo dos anos em que Autran Dourado foi consolidando a sua carreira literária, a crítica procurou, de forma consensual, chamar a atenção para a dimensão polifónica da sua produção. Eneida Maria de Souza, Luís Lafetá, Fábio Lucas, Maria Lúcia Lepecki, Luiz Gonzaga Marchezan – para só citar alguns – fizeram todos eles referência a este *modus operandi* do escritor. Reconhecem que a sua obra – o “imbricado tecido”, segundo as suas próprias palavras – funciona como uma zona de confluência de múltiplas referências a textos e autores de épocas e origens geográficas diferentes. Através dessa dimensão dialógica, o leitor de Autran Dourado é levado a estabelecer relações entre textos de literaturas diferentes e a entrever a sua biblioteca.

Compõem esse tecido autores e textos de ordem mítica, como a Bíblia, desde os patriarcas do Velho Testamento à figura de São Paulo, os textos da mitologia clássica com as figuras de Úrano, Vénus, Minos e Pasífae, o Minotauro, Dédalo, Teseu, Fedra e Hipólito, Édipo, Antígona e Creonte, Jocasta, Pigmalião, Narciso, Helena, os autores que ainda na Antiguidade reescreveram esses mitos: Hesíodo, Eurípedes, Ésquilo, Ovídio. A erudição de Autran contempla igualmente autores latinos como Plutarco, Suetónio, Tito Lívio e Séneca. Inclui ainda as Cantigas de Amigo medievais, em especial de Dom Dinis, e um conjunto que

se inscreve na tradição das novelas de cavalaria: Amadis de Gaula, Palmeirim de Inglaterra, El Cid, Dom Galaaz, bem como os doutores da igreja: Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. Da fase final da Idade Média, já na transição para o Renascimento, são também aludidos pelo escritor Dante e a *Divina Comédia*, os autos de Gil Vicente; *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Seguindo-se os grandes nomes do Renascimento, como Camões, o “bardo lusitano”; Shakespeare, Miguel de Cervantes e o seu *Dom Quixote*, D. Francisco Manuel de Melo; Rabelais e *Gargantua* e do século XVII, António Vieira, Racine e Francisco Quevedo. Multiplicam-se as citações dos árcades como Cláudio Manuel da Costa, Caldas Barbosa, Tomás António Gonzaga. São múltiplas as menções a autores consagrados do século XIX e XX e às suas obras: Jonathan Swift (*As viagens de Gulliver*); Goethe (*Os sofrimentos do jovem Werther*, *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*); Stendhal (*La chartreuse de Parme*, *Le rouge et le noir*, *De l’amour*)<sup>29</sup>; Vítor Hugo (*Os Miseráveis*); a poesia de Byron; José de Alencar (*Iracema*); Júlio Dinis (*As pupilas do Senhor Reitor*, *Uma família inglesa*; Wagner (*O valor*); Castilho; Alexandre Dumas (*Os três mosqueteiros*); Camilo Castelo Branco (*Amor de perdição*, *Amor de salvação*); Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*); Lewis Carroll (*Alice no País das Maravilhas*); Tolstói (*Guerra e paz*; *A morte de Ivan Ilitch*); Machado de Assis (*Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, “*Missa do Galo*”); Antero de Quental; Eça de Queirós (*O crime do Padre Amaro*); Flaubert (*Madame Bovary*, *A educação sentimental*); Dostoievski (*O idiota*, *Os possessos*, *O eterno marido*); Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*); Rilke (*Cartas a um jovem poeta*); Virgínia Woolf (*Carta a um jovem poeta*); Afonso Arinos (*Pelo Sertão*); Bernardo de Guimarães; Alphonsus de Guimarães; Euclides da Cunha. Encontram-se ainda menções ao grupo dos surrealistas: André Breton, Aragon, Buñuel, Dalí; aos modernistas brasileiros: Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Carlos Drummond de Andrade e à obra de Guimarães Rosa. Há também passagens

---

<sup>29</sup> Nas referências aos títulos, respeita-se a forma como Autran as cita, o título original ou o título em língua portuguesa.

que remetem para o conhecimento de determinados mitos literários, como o de D. Juan, nas suas múltiplas versões, de Molina, Molière, Mozart, Hoffman e Byron; o mito de Dom Quixote; ou o mito de Sísifo, de Albert Camus.

As referências aqui cotejadas, ainda que extensas, correm o risco de não serem exaustivas, algumas delas terão certamente escapado às lentes que se usaram para perscrutar estes fios narrativos que introduzem uma espécie de relevo que vai perturbando a leitura. Serve ainda esta enumeração para atestar a verdadeira dimensão da polifonia instaurada na escrita de Autran, vendo-se muitas vezes o leitor na pele de um Quixote que enfrenta moinhos gigantescos na sua leitura. São tantas as “hiperligações” inseridas no texto que é praticamente impossível ignorá-las, sobretudo para um leitor que sabe que Autran é um verdadeiro Dédalo a desenhar o labirinto e que nenhum risco está lá por acaso.

Um dos procedimentos a que o autor de *Ópera dos mortos* mais recorre para fazer irromper no seu tecido textual o texto do outro é o de colocar as suas personagens em situação de leitura. Os seus protagonistas oscilam entre leitores vorazes, como João da Fonseca Nogueira ou o doutor Viriato, e leitores que se refugiam sempre nos mesmos livros, essa circunscrição funcionando como um *leitmotiv* do seu próprio enclausuramento, caso de tia Margarida (RB) que não se aventura para além dos poucos volumes que lê encapados da mesma maneira e a quem João perturba quase irremediavelmente por lhe dar a ler um livro diferente, e de Rosalina (OM), que (re)lê sempre três livros: *As pupilas do Senhor Reitor*, *As mulheres de bronze* e *A vingança do Judeu*. Estes leitores comentam as obras que leem, discutem-nas uns com os outros, muitas vezes aferindo a qualidade de uns autores em relação a outros: veja-se a discussão entre Francisco Coutinho e Lucas Procópio a propósito dos grandes nomes da poesia brasileira:

Nas discussões, ele procurava mostrar a superioridade formal e poética de Cláudio Manuel da Costa e Tomás António Gonzaga sobre os românticos que tanto incendiavam o coração e a mente de Francisco e dos outros. (MA, 37)

O doutor Maciel Gouveia e o Padre Agostinho (CA), quando confrontam as suas concepções filosóficas, fazem-no assentando os seus argumentos nos seus autores de eleição, distinguindo Aristóteles de Platão; Santo Agostinho de São Tomás de Aquino; Kant de Descartes. Através desta alteração se chega a uma das distinções dos tipos de personalidade que pontuam a obra de Autran: platónicos ou aristotélicos, aquinianos ou agostinianos. Distinção que, em outros momentos, é também alargada à literatura, considerando-se os tipos machadianos ou queirosianos, inscrevendo-se nesse binómio o doutor Viriato:

Não era do fino e subtil humor de Machado de Assis, cuja prosa, apesar do seu sabor clássico e arcaizante, não era do seu particular agrado; mais da chalaça rasgada, da graça o seu tanto rombuda de Eça da Queirós. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em duas pontes”, VC, 120)

Para algumas destas personagens, foi seleccionada uma biblioteca ajustada aos traços que se quis colocar em evidência, uma espécie de “diz-me o que lêes, dir-te-ei quem és”. Confrontem-se duas passagens de *Novelário de Donga Novais* relativas a dois dos pretendentes de Lelena – o doutor Saturniano Bezerra e o professor Maldonado –, onde fica bem patente essa conceção:

foi o dr. Saturniano Bezerra penar puro e casto, porém incendiado, escondido entre alfarrábios, tratadistas e de Rebus Pluribus, Horácios, Lucrécios e Ovídios, Plínios e Tácitos, senão Cíceros, João das Regras, Barbalhos e outros que tais. (NDN, 75)

foi o próprio prof. Maldonado, homem sério e respeitado, professor de português e música na Escola Normal, latinista nas horas vagas para seus estudos de etimologia e sintaxe histórica portuguesa, leitor de Castilho e Camilo, Alberto de Oliveira e Bilac, sem contar os românticos, poeta passadista de cabeleira tratada a quina e Loção de Graúna, olhar vago e distraído para as coisas da vida, como convém aos sábios, poetas, músicos e filósofos universais. (NDN, 80-81)

Em sintonia com este pressuposto, são sintomáticas as leituras do doutor Viriato, cuja enciclopédia é vasta, indo desde os clássicos portugueses, como Dom Francisco Manuel de Melo, a Quevedo e Cervantes e ainda a Sigmund Freud, pilar da sua atuação enquanto médico. O seu apreço por dom Francisco Manuel de Melo, em especial dos *Apólogos dialogais* e do *Tratado de ciência cabala ou Notícia da arte cabalística*, virá a ser repetido em diferentes textos nos quais a personagem surge, passando a funcionar como um *leitmotiv*

que acompanha a sua apresentação. O livro da vida de Oriosvaldino (VPMH) é *O valor*, de Wagner, que, lido e relido, contribui para a formação do seu “caráter adamantino” (VPMH, 42). Ismael, Francisco e Lucas Procópio são leitores de poesia. Tanto em *Tempo de amar*, como em *Ópera dos fantoches*, Paula lê muito: Bernardim Ribeiro, Camilo Castelo Branco, Flaubert e Dostoievski. Tomás de Albuquerque também devora livros: Montaigne, Stendhal, Goethe e Machado de Assis.

Por outro lado, a leitura configura o estado de espírito das personagens, seja pela similitude, seja pelo contraste. A escolha do texto a ler pode agudizá-lo: “o livro só vai ao encontro do que há anteriormente no coração.” (OF, 137), como o sente Paula; ou servir para o apaziguar, a leitura como espaço de evasão a um real que oprime e mortifica. É por esse motivo que o doutor Alcebíades, em “Violetas e caracóis”, depois de mais uma consulta desconcertante com Luizinha, escolhe da sua estante os *Pensamentos de Marco Aurélio*, para que o estoicismo lido o auxilie a suportar a angústia.

Além disso, muitos são os passos em que as personagens de Autran, para serem definidas, seja por auto seja por heterocaracterização, o fazem com recurso a figuras literárias, o que constitui uma variante dessa identificação com os seres de papel que povoam o seu imaginário. Ismael reconhece em Tarsila os mesmos traços de Teresa, de *Amor de Perdição*: “Teresa devia ter aqueles olhos, aquela palidez, aqueles gestos recatados.” (TA, 112). Mais tarde, verá em Evangelina Montserrat da Silveira traços de Ema Bovary: “Evangelina era ultra-romântica: bovarista, sonhava grandes aventuras e longas distâncias” (OF, 236). Mercê da sua capacidade de resistirem e sofrerem, Ismael considera a mãe e a tia Evangelina imagens das míticas figuras bíblicas (OF, 14), recorrendo à mesma fonte para explicar a figura do avô que “poderia ser um desses patriarcas da mitologia” (OF, 87). Para Conceição, o estudante Nogueira assemelha-se a um dos Três Mosqueteiros (“Mote alheio e voltas”, IP, 122), o romance que o próprio andava a ler. O presidente Saturniano de Brito considera João

da Fonseca Nogueira o seu “pequeno Maquiavel” (ASR, 11). Francisco Coutinho vê-se a si mesmo como um fauno, o “grego Pan, que com a sua flauta atrai as ninfas” (MA, 59) e Ismael recorre à figura de Turnus, “o único personagem sem destino na *Eneida*” (OF, 21), para se retratar. Tomás de Albuquerque vê-se ora como Narciso, ora confirma o seu “lado Werther” (CN, 12), ora se declara “Don Juan às avessas” (CN, 15), ora se assemelha a Vielhtecháninov “personagem de *O eterno marido*, de Dostoievski, que dava ensejo a que suas mulheres o traíssem, forçando-as mesmo” (CN, 15). O mesmo Tomás encontra afinidades entre a sua prima e a Capitu de Machado de Assis. Já Alma, no mesmo romance, define Tomás como um Otelo. Estas referências ativam automaticamente ligações entre o texto de Autran e os textos indiciados, ao mesmo tempo que convocam características paradigmáticas das personagens cuja réplica se encontra nos seus duplos literários, como se a personagem assim aludida fosse um avatar da personagem que a lê e apreende. Em suma, é nos textos e na leitura que assenta uma importante fatia do processo definidor das figuras autranianas.

As personagens do escritor mineiro, com frequência, trocam, emprestam, sugerem e recomendam livros e leituras umas às outras, interagindo como uma verdadeira comunidade de leitores. A interação literária torna-se decisiva para a educação sentimental e moral destas figuras romanescas, ainda que os resultados por vezes sejam inesperados. João e o Professor Maldonado quiseram fazer de Pigmalião com Saturniano de Brito, acreditando que podiam manipular o candidato a presidente através das leituras que lhe recomendavam. No entanto, o discípulo não leu as obras com as mesmas lentes e estes arrependem-se de o terem posto em contacto com determinados textos: “João hoje se arrependia de ter dado a Saturniano para ler, já senador, o ensaio de Ortega y Gasset sobre Mirabeau.” (ASR, 11).

Isaltina lê *A moreninha*, de Joaquim de Macedo, por indicação de dona Adelina, e *Julie*, de Jean Jacques Rousseau, por indicação de Madame Recamier, já a leitura de *Madame Bovary*, feita às escondidas, provoca-lhe um poderoso efeito. Certo é que estes três livros



foram os pilares da educação sentimental de Isaltina, sendo que os romances de Rousseau e de Flaubert podem ser encarados como indício do que ocorrerá no percurso da personagem, já que ambas as obras apontam para amores contrariados e para o peso de certas convenções sociais, elementos que condensarão o *pathos* de Isaltina já a viver em Duas Pontes. À luz dos primeiros desaires que essa jovem vive, *Iracema*, de José de Alencar, ganha um novo significado: “A frase final de *Iracema*, que lhe parecia antes tão banal, adquiriu um outro sentido para ela.” (LP, 89).

Também Dona Ofélia, que empresta livros a Luizinha Porto, prefere os autores românticos: Bernardo Guimarães, Alencar, Machado de Assis (deste último, excluindo os títulos realistas). O doutor Alcebíades que contribui igualmente para a ilustração da mesma jovem, indica títulos que considerava adequados a uma adolescente de catorze anos. Mas Luizinha completa a sua educação literária por conta própria, sobressaltando o doutor Alcebíades quando demonstra ser capaz de reconhecer uma referência a Rousseau e quando lhe confessa já ter lido *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. A simples referência ao romance queirosiano perturba o médico:

se da primeira vez foi uma arriscada troca de olhar, desta vez o que o perturbou (disse a si mesmo, afastando a fantasia inconsciente) foi a sua lembrança daquele livro realista de Eça de Queirós.” (“Violetas e caracóis”, VC, 175)

Orientação semelhante procura dar Marie Renard a Francisco (MA), iniciando-o na poesia francesa, em especial de Lamartine.

Este constante intercâmbio literário acentua determinados aspectos da psicologia das personagens. Esta é a imagem do jogo de espelhos: o texto que as personagens leem ilumina as suas vivências, devolvendo-lhes uma imagem de si mesmas, ao mesmo tempo que permitem ao leitor compreender a personagem que se vai construindo no enunciado à luz de outras figuras literárias que a interpelam. Evidentemente, não se trata de um mero ornamento

textual, estas alusões são introduzidas para veicular analogias, equivalências, sentidos, atuando metonimicamente sobre o texto:

É a tendência natural de todo o discurso vivo. Em todos os seus caminhos para o objecto, em todas as direcções, o discurso encontra-se com o discurso alheio e não pode deixar de entrar com ele numa viva interacção plena de tensões.<sup>30</sup>

As personagens, seres de palavras e de papel, tendem a rever-se nos seres de palavras e de papel com os quais contactam nas suas leituras, discernindo percursos semelhantes – as mesmas dores, as mesmas desilusões – e temendo por vezes encontrar o mesmo fim. Com Emma Bovary se identifica Paula, tanto em *Tempo de amar*, como em *Ópera dos fantoches*: ambas são pobres criaturas, infelizes, que sonham quando leem; vivem desajustadas numa horrível cidade que lhes mirra a alma e o coração. No entanto, Paula supera Emma, conseguindo vencer a tentação do suicídio e optando por deixar Cercado Velho. Em São Paulo, quando Paula rememora *Madame Bovary* – numa passagem que repete *ipsis verbis* outra de *Tempo de amar* – tem uma vida sentimental algo semelhante, pois já conheceu vários homens depois de Ismael. Mas, ao contrário de Emma, encontrou a sua salvação em Santino.

Isaltina é outra personagem feminina que vibra com a leitura do romance de Flaubert, sofrendo através das peripécias das personagens romanescas “as dores do amor contrariado” (LP, 88), o que funciona como uma espécie de prolepse do que virá a suceder em Duas Pontes, quando se vê na iminência de cometer adultério com o Padre Agostinho, já que entre os dois desponta um amor impossível. Porém, Isaltina é uma Madame Bovary às avessas: na sua infância e juventude conhecera e possuía tudo aquilo por que Emma ansiava: a vida na Corte, a música e os bailes de sonho, a atração que por ela sentiam cavalheiros distintos. Arrancada a este cenário ideal e forçada a casar com o repugnante Lucas Procópio, indo viver numa fazenda entre negros e animais, Isaltina identifica-se agora com a Menina e Moça, de Bernardim Ribeiro: “Menina e Moça levaram-me da casa de meu pai, para longes terras” (LP, 93).

---

<sup>30</sup> Mikail Bakhtine, *apud* Carlos Reis, *Dicionário de Narratologia*, p. 95.

Rosalina não leu *Madame Bovary*, mas pode considerar-se marcada de bovarismo, pois também as suas leituras são pasto de sonhos, levando-a a ansiar por pessoas e lugares diferentes, o algures pelo qual a heroína de Flaubert almejava:

Morava num outro país, era Margarida, o senhor reitor tinha sempre muitas conversas com ela. O outro homem, cavalheiro. Aquele amor tão puro, tão bom, os sentimentos sempre tão delicados. Tinha gente assim no mundo? Só numa aldeia de Portugal, há muitos e muitos anos. Era onde vivia às vezes, quando fechava o livro e se punha a sonhar. (OM, 133)

Curiosamente, Evangelina Montserrat da Silveira – outra personagem bovarista – tenta, como Emma, o suicídio, mas não é bem sucedida devido à intervenção do doutor Alcebíades, continuando enclausurada no casamento e em Duas Pontes.

Tomás de Albuquerque decalca os seus próprios sofrimentos no livro de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* prefiguram os do jovem Tomás: “[o]s olhos úmidos de lágrimas não eram só pelos sofrimentos do jovem Werther, que após um patético amor acabou por se matar, mas por me lembrar de minha romântica mocidade.” (CN, 23).

*Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, é um título que circula entre as personagens de *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*. Paula e Tarsila leem-no em momentos diferentes e dele retiram ilações dissemelhantes. Ismael olha Tarsila de um ângulo distinto depois que os dois trocam impressões sobre o livro, comentando a sua beleza triste: “[d]epois olhou-a de longe, no espelho defronte: parecia uma figura saída de romance, talvez a Teresa do livro. Teresa devia ter aqueles olhos, aquela palidez, aqueles gestos recatados.” (TA, 112). É depois deste diálogo que Ismael se começa a afastar de Paula e a descobrir em Tarsila um novo objeto de amor, vendo-a como uma mulher romântica. Aliás, o perfil submisso e etéreo de Tarsila ajustava-se muito mais à sua fraqueza de caráter, para além de que, optando pela prima, não teria que enfrentar a pressão familiar, ou sequer tomar a resolução que Paula exigia dele: deixarem Cercado Velho juntos.

Paula, em São Paulo, a viver uma noite decisiva na sua vida, encontra-se a ler esse mesmo romance e, sensível também à sua beleza e à sua tristeza, não consegue deixar de

identificar o seu amor com Ismael com o amor de perdição narrado no livro homónimo. No entanto, obriga-se a colocar este livro de parte e a procurar outro do mesmo autor, com um título também simbólico: *Amor de salvação*. Paula opta por se salvar, por deixar de viver presa ao seu amor por Ismael, à sua infância dorida em Cercado Velho, escolhe Santino e, com ele, uma nova vida:

Não definitivamente, este romance não presta. É terrível e ridículo. A nova vida que vou levar daqui para a frente pede outro livro. Tentarei *Amor de Salvação*, me aconselhou a bibliotecária. É capaz de não ser tão bom como este, diz ela. Mas pelo menos a gente tem a certeza de que acaba bem. (OF, 211)

O recurso a estas situações de leitura faz com que se insira no texto que se escreve toda uma herança cultural que pulveriza o quotidiano das personagens. Estas vivem e revivem nas e através das imagens projetadas pelos textos que leem. Através desses textos, analisam o seu próprio percurso: os impasses, as expectativas, os sonhos e ilusões, as frustrações, a dor e a morte... Enfim, tomando as palavras de Bakhtine: “à quel point son discours intérieur est plein de mots d’autrui qu’il vient d’entendre ou de lire.”<sup>31</sup>

A citação, a alusão e a simples reminiscência são os mecanismos mais utilizados para engastar estas referências no texto de Autran Dourado. Como já se viu, estes são operadores privilegiados da intertextualidade, no entanto, o seu impacto no texto é distinto, pois a opção por um ou por outro faz variar o grau de visibilidade do texto que se encaixa:

A presença e a acção do intertexto num texto literário podem manifestar-se de modo explícito: assim acontece com a *citação*, que consiste na representação total ou parcial de um texto noutro texto, sem quebra de coesão semântica ou formal deste último. [...] A intertextualidade pode actuar, todavia, de modo implícito oculto ou dissimulado: assim sucede com a *alusão*, com as referências crípticas de natureza hermética e iniciática, a outros textos, com a imitação de texto fluido.<sup>32</sup>

O escritor mineiro socorre-se com alguma frequência da citação graficamente assinalada pelas aspas ou pelo itálico, denunciando assim o corte que se dá entre o texto que se escreve e o texto que se leu e surge por interposta leitura. Segundo Antoine Compagnon, a

---

<sup>31</sup> Mikhail Bakhtine, *op.cit.*, p. 308.

<sup>32</sup> Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 631.

notação gráfica das aspas declara a intenção de o autor suspender o seu próprio discurso, demitindo-se nesse momento da enunciação, dando a palavra a outrem que passa a ser responsável por aquilo que se diz:

les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d’auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile au retrait, comme une ombre chinoise.<sup>33</sup>

Vejam-se alguns exemplos. Autran cita diferentes passagens de *Iracema*: “muito além daquela serra que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema, a virgem dos lábios de mel” (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, VC, 121); versos de “L’après-midi d’un faune”, de Mallarmé: “Ces nymfes, je les veux perpétuer” (“Violetas e caracóis”, VC, 186); versos da *Eneida*: “Sic vos non vobis nidificatis apes” (“Violetas e caracóis”, VC, 188); frases de Bernardim Ribeiro: “Menina e Moça me levaram da casa de meu pai para longes terras.” (OF, 115); versos duma cantiga de amigo: “como tarda / meu amigo na Guarda.” (OF, 117); versos de Camões: “Sem ver de quê, um riso brando e honesto.” (CN, 47); o alexandrino de Cesário Verde: “Madri, Paris, Berlim, São Petersburgo, o mundo!”, repetido em vários livros e por diferentes personagens, ainda que funcione quase como marcador do doutor Viriato.

Porém, abundam também as passagens que são cerzidas no texto disfarçando a costura, o engaste, surgindo sem qualquer marca que as identifique ou que as distinga da enunciação do narrador. Essa opção, para Compagnon é determinada por uma intencionalidade diferente:

Certains textes réduisent les niveaux et assument l’intégrité de leur énonciation, ils se donnent à plat, sans guillemets ni italiques. Leurs sujets sont indifférenciés, leur polymorphisme n’est pas ordonné. Tout l’échelonnement de l’énonciation est à découvrir, dans la lecture, dans la sollicitation.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 40.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 42.

Releve-se o envolvimento do leitor nesta estratégia discursiva, pois é importante que ele seja sensível às notações que reportam para outros textos, expandindo o universo ficcional e ampliando as possibilidades de interpretação. Será a enciclopédia do leitor a permitir a identificação de fragmentos que, em alguns casos, retomam sem aspas excertos que noutros textos aparecem com aspas, como por exemplo: “Breve sorriso dinâmico, foi o que sempre se viu, sem ver de quê um riso brando e honesto, dizia o doutor Saturniano misturando os sonetos.” (*NDN*, 44); “O mesmo mover de olhos brando e piedoso” (*VPMH*, 121).

De qualquer forma, como ensina Compagnon, este método de composição textual obedece a um plano rigoroso que coloca um texto em presença de outro, sublinhando as ligações que entre eles se estabelecem e se impõem, sendo que citar corresponde sempre a um exercício de recortar e colar. A escrita assim orientada é por inerência um exercício de leitura que contém em si, ao mesmo tempo, instruções de leitura, que já não se pode processar linearmente, pois o texto é constantemente estilhaçado. Deste modo, concretiza-se o plurilinguismo de Bakhtine, pois para o enunciado se convocam três enunciações: a do autor, a do texto e a do leitor. Para este teórico:

Notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui: avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos propres mots ; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes ou hostiles.<sup>35</sup>

Ora, na escrita autraniana, isso sucede sempre que o autor abandona o método bem-educado da citação, para, numa espécie de delírio, esboroar o seu discurso com alusões, ecos e reminiscências de outros textos. Verifica-se nessa fusão de discursos, uma espécie de antropofagia literária em que o texto de Autran deglute múltiplas manifestações do tecido cultural. O que se torna, mais uma vez, óbvio é que o escritor mineiro, à semelhança da sua personagem paradigmática, o pantemporal Donga Novais, que, por sua vez, tem algo do Funes de Borges, é incapaz de esquecer o texto que leu e que absorveu e que é transposto para a escrita, fermen-

---

<sup>35</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 254.

tando-a de novas significações. Nestes casos, disfarçam-se ao máximo as linhas com que se cerziram os diferentes enunciados, alisa-se a superfície para que não se notem as ligações. Tomem-se a título de mero exemplo, duas das passagens em que é flagrante este método de escrita:

E de repente um touro feroz acordou dentro dele. Agora era só narinas respirando apressado. Um touro de chifres vermelhos, saltando, mugindo no labirinto escuro, sanguinolento. (*RB*, 179);

Nas carnes magras do Cavaleiro da Triste Figura, nos sonhos da Demanda do Santo Graal, Palmeirim, Orlando Furioso e Cid el Campeador e outros mais outros e tão gloriosas gentes e batalhas, pretéritas e futuras, sem falar no rapto das sabinas e feminis figuras dos cantares medievais. (*NDN*, 72);

Nestes passos, como em outros, acumulam-se referências como num devaneio, como na emersão de uma memória que não se esbate, que antes está em permanente ebulição, fecundando o texto em que se inscreve.

O texto de Autran configura uma espécie de Babel literária de ecos e vozes que não se silenciam, que se digladiam para se fazer ouvir. Essas sombras pairam a propósito de tudo e de nada, são fragmentos de frases, uma infinidade de personagens que surgem mais ou menos cristalizadas, motivos, lugares-comuns. O discurso que daí resulta é fragmentário, disperso, palimpsestuoso. Note-se, porém, que o palimpsesto que assim é devolvido é já mais do que foi, é também parte do texto de que é sombra, ambos se contaminam, metamorfoseando-se e o resultado final é sempre um pouco mais do que a soma dessas partes. Esta forma de intertextualidade sobrepõe leitura e escrita, escrever é estar relendo, é despertar as reminiscências que a memória guardou.

Desta maneira, a escrita é como um canto de sereia, que interfere, perturba, desfoca, descentra a leitura. Porém, passada a inquietação inicial, a leitura acomoda-se e, a partir de determinado momento, passa-se a ter consciência dos riscos comportados. Por outro lado, aceita-se que a enciclopédia do leitor poderá não coincidir com a enciclopédia do autor, o que leva a que nem todas as alusões sejam reconhecidas. Finalmente, há como que um convite a

outras leituras, tal e tal referência, tal e tal título, são tantas vezes mencionados, que cumpre verificar a sua pertinência. Enfim, à escrita de Autran adequa-se a imagem da ciranda e do caleidoscópio, o que surge poeticamente expresso a partir das narrativas que o extravagante Donga Novais vai tecendo:

E para Donga Novais essas novas falas que ficaram estacionadas no ar (infinito caleidoscópio) eram como se fossem compostas de outras vozes (no entanto, as mesmas, inalteradas, degoladas) nascidas naquele mesmo instante, ainda mal ouvidas. Efeitos do jogo. (NDN, 38)

Por outro lado, alguns dos romances de Autran Dourado assumem uma nítida dimensão hipertextual, explorando os diferentes mecanismos pelos quais um texto pode reproduzir outro: por imitação ou por transformação; com função satírica ou não-satírica. Por esse motivo, há paródias, pastiches, transformações e transposições que atravessam os enunciados em dois eixos distintos: o da linguagem, ou do estilo, e o do conteúdo.

No caso de *A barca dos homens*, o autor expõe, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, a forma como compôs o livro, relacionando-o com outros textos. Embora o termo hipertextualidade nunca seja referido, é desse tipo de ligações que se fala. Autran confessa ter recorrido à paródia na elaboração do livro:

venho usando do recurso da paródia a sério desde *A barca dos homens*, onde emprego o estilo seiscentista nas falas do “narrador soturno”, à maneira não só da carta de Caminha mas dos cronistas da *História trágico-marítima*, aliás fartamente citada naquele livro. (PR:MC, 55)

Como se pode depreender, o escritor mineiro está a referir-se ao pastiche de linguagem dos cronistas do Seiscentos, cujo estilo imita, conforme se pode observar nas passagens que se seguem:

não vamos mais na ordenação desta história e no risco, senhor, porque seria longo de ouvir. E o homem que ordena histórias não deve contar mais curto do que foi ou mais largo do que deve. Tal aprendi com os que ensinam a pôr em crônica sucessos de natureza vária. (BH, 55)

ou

Vossa alteza haveria certamente de gostar de uma descrição espichada e miúda do chafariz, que mostra como a arte do Reino encontrou aqui continuadores de engenho. (BH, 161)



Mas não é apenas neste livro que o nosso escritor pasticha linguagem e estilo. Em *Monte da Alegria*, as personagens expressam-se constantemente através de fórmulas cristalizadas da linguagem, pontuadas por jaculatórias, ligadas à expressão da religiosidade que enforma a sua psicologia e atuação: Santinho, Marta e Maria, os devotos: “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, disse ele. Pra sempre seja louvado disse o homem. (MA, 15). Noutras passagens do mesmo livro, Francisco imita, quando não repete literalmente, trechos dos Evangelhos, em particular as relacionados com a vida de Cristo, que ele ousadamente reproduz: “como um dia Marta reclamasse, ele disse: Marta, Maria escolheu a melhor parte.” (MA, 14); “Hoje mesmo me lembrarei de vocês nas minhas orações.” (MA, 16). Ao longo de *Um cavalheiro de antigamente*, reproduzem-se fórmulas judiciais a propósito da averiguação que João Capistrano leva a cabo: “[v]ocê não queria a verdade, nada mais que a verdade, como diz o Juiz no júri às testemunhas?” (CA, 73).

Tomás de Albuquerque, o alegado autor das *Confissões de Narciso* e mais uma das personagens de Autran com ambições literárias, pondera no seu escrito algumas destas questões:

Algumas vezes pasticho conscientemente (tenho as minhas habilidades) Proust, Stendhal e o nosso Machado de Assis, autores de minha estima e constante visitaço, outras o pastiche é inconsciente.

Não pretendo voltar atrás na escrita, burilar flaubertianamente, escrevo ao correr da pena vadia. (CN, 24 e 29)

Quanto não há da poética de Autran Dourado vazada nestas passagens? Aqui há como que a ficcionalização dos procedimentos que o autor tem vindo a explorar no seu labor literário, criando um efeito de ironia, um piscar de olho ao seu fiel leitor que entenderá perfeitamente estas meias palavras. O pastiche é um processo que o escritor conhece e pratica, concretizando mais um dos aspectos postulados por Bakhtine: o discurso literário vive na proximidade de outros estilos e de outros discursos, aos quais reage, gerando uma polémica interna

que, por vezes, assume a forma de paródia<sup>36</sup>. Nos exemplos que se acabam de analisar e que não são casos isolados, Autran, na esteira do que escreve Genette, abandona o seu próprio estilo para absorver e imitar o estilo do seu modelo: as crónicas seiscentistas, os Evangelhos, os proustianismos, os machadianismos. A escrita assume assim uma feição lúdica, o autor brinca, diverte-se com a linguagem.

Também a *mise en abyme* – evocação de uma narrativa noutra, projeção das linhas de força do texto original naquele em que se encaixa, verdadeira transposição narrativa, remetendo para um nível hipodiegético – é um procedimento bastante comum em Autran Dourado. A propósito de *A barca dos homens*, o escritor explicita o valor simbólico do parto de Dorica – a prostituta que dá à luz no prostíbulo ajudada pelas outras mulheres – como tendo sido decalcado do relato do parto de Aliá do padre Manuel Barrada. João Capistrano, em *Ópera dos mortos*, procura uma gravura antiga que representa o Cavaleiro da Triste Figura, compondo com a memória e a imaginação a sua imagem a partir desse modelo.

Em *A serviço del-Rei*, a *mise en abyme* é mesmo um recurso constante para espelhar as intrincadas relações de poder que se desenham no tabuleiro político. O mito de Úrano, castrado pelos filhos, e o episódio bíblico do beijo de Judas espelham a traição de que será alvo o velho Urosino Vasconcelos, cujo nome tem uma sonoridade próxima de Úrano. A educação do imperador Nero por Séneca e a paixão de Pigmalião pela sua estátua refletem a intencionalidade do professor Maldonado Amaral a quem o discípulo aniquila tal como o pedagogo romano foi destruído pelo seu pupilo. A tragédia de Shakespeare, *Júlio César*, serve simultaneamente de *mise en abyme* e de *leitmotiv* para pontuar reiteradamente a posição de João da Fonseca Nogueira, escritor ao serviço do Presidente, aprendiz de feiticeiro: “Brutus traiu César, disse Saturniano. ‘But Brutus is an honourable man’ disse João” (ASR, 48). As difíceis relações de Brutus com César, o revolucionário e o tirano, o subversivo que quer

---

<sup>36</sup> Cf. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 256.

salvar a liberdade, servem de âncora a João para justificar os seus atos, a traição que também ele intenta levar a cabo. Creonte e Antígona prefiguram o eterno conflito entre as razões de Estado e as razões do coração. O *Livro do Apocalipse* serve como metáfora do jogo perigoso que os assessores do Presidente vão jogando, sempre seduzidos por um poder que é mais absoluto que democrático.

Em *Confissões de Narciso*, Tomás Albuquerque, leitor voraz, discute as semelhanças que encontra entre o seu percurso individual e os livros que lê:

Como o Narciso da lenda, perdidamente apaixonado de si mesmo, se mirando nas águas, é nos olhos das mulheres e nos espelhos que me vejo e me amo. Ao contrário do Narciso da Fábula, não sou casto nem desdenho as mulheres, mas é nos olhos delas que procuro o reflexo de uma forma perfeita, a impossível e pura beleza original: platônica, cristalina, eterna e edênica. É capaz de que, Narciso cego e andrógino, eu sonhe com o paraíso perdido, quando as formas se confundiam com o ser, e alma e realidade eram uma coisa só. Paraíso que teria que ser constantemente refeito pelos artistas, sobretudo os poetas. (CN, 14)

Analisa, dissecas as semelhanças e as diferenças entre si e o Narciso da fábula, que são, num sentido mais lato, a explicitação da forma como o hipertexto *Confissões de Narciso* se constrói na sua relação com o hipotexto que são as *Metamorfoses*, de Ovídio. Essa mesma discussão se inscreve no enunciado a propósito de outros hipotextos: *Os sofrimentos do jovem Werther*, *D. Juan*, *De l'amour*. Estas ocorrências denunciam uma certa intromissão do autor, pois cabe saber se quem tece estas considerações de índole metatextual é o narrador ou a personagem. Certo é que permitem depreender o tratamento dado ao hipotexto: apesar das analogias, há sempre um certo desvio, a relação é feita tanto do que está como do que falta, das semelhanças e das diferenças. Por outro lado, estas referências que se acumulam no enunciado funcionam também como instruções de leitura. O texto que se lê inscreve-se numa vasta tradição em que diferentes textos de diferentes autores, em diferentes épocas, abordaram o mesmo tema, o que projeta a obra numa dimensão universal, que é a do imenso *corpus* literário.

O cunho parodístico da escrita, em seus diversos matizes, de Autran Dourado é por ele assumido e reconhecido pela crítica: há paródias de textos, de situações, de estilos e de poéticas. Este recurso, além de aplicado nos textos, é ainda discutido e analisado pelo autor, pelos narradores e pelas personagens. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o autor clarifica o que parodiou em dois dos seus romances mais nitidamente hipertextuais e escritos à data do citado ensaio, mas não abandona esse método nos livros subsequentes: *A barca dos homens* e *Os sinos da agonia*. Em relação ao primeiro, afirma:

As paródias de situações, não só de textos. Floriano Peixoto e o tenente Fonseca; Pilatos e Frei Miguel. O uso dos Evangelhos (no caso, Mateus, XXVII, 45), Judas e Pilatos, no monólogo de Frei Miguel. [...] Paródias de estilo, de poéticas. (PR:MC, 154)

A propósito do segundo, cita as múltiplas fontes utilizadas na reescrita do mito de Fedra: a *Teogonia*, de Hesíodo; a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; *Hipólito*, de Eurípedes; *Fedra* ou *Hipólito*, de Séneca; *Heroidum epistulae* e as *Metamorfoses*, de Ovídio, *Phèdre*, de Racine. No que toca à matéria mineira, quanto ao estilo e às situações, valeu-se do *Triunfo eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, do *Áureo trono episcopal*; de *As cartas chilenas*, das obras dos árcades Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga e Alvarenga Peixoto e ainda dos *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*. Autran considera o livro como:

uma grande montagem carnavalesca trágica, uma colagem de paródias e estilos, temas e situações. É preciso saber ler mesmo, não me estou referindo ao leitor semi-alfabetizado ou a eruditos de leitura mal digerida. (PR: MC, 190)

Confronte-se esta asserção com o que preconiza Genette para verificação do que têm em comum com os preceitos do teórico francês: “esta mezcla, en dosis variables, de dos (o más) hipotextos es una práctica tradicional, que la poética conocia justamente bajo el término de contaminación.”<sup>37</sup>. Também para Antoine Compagnon este é um procedimento usual na literatura carnavalesca que faz desta sobreposição um género:

La ménippée ou la mosaïque de citations, la littérature carnavalesque firent de cet excès un genre : le rassemblement de signes hétérogènes et « normalement »

---

<sup>37</sup> Gérard Genette, *op. cit*, p. 334.

dispersés, la profusion d'une encyclopédie, d'un univers en miniature ou d'un musée, comme dans un tableau de Jérôme Bosch.<sup>38</sup>

O método de colagem de paródias, ou num sentido mais lato, colagem de referências a diversos hipotextos está presente em muitos dos escritos de Autran.

É esse o caso também de *Monte da Alegria* e de *Novelário de Donga Novais*, em que os nomes de Lelena e Lalau atiram de imediato a imaginação do leitor para os antecedentes da Guerra de Tróia e para as figuras de Helena e Menelau, aliás os nomes comungam de uma ressonância bastante próxima, analogias que o enunciado não deixa de sublinhar: “Lelena, causadora de guerras públicas e intestinas, de Tróias” (NDN, 72), ou “A beleza de Helena incendeia navios, cidades” (NDN, 72). Através do fantástico discurso de Donga Novais introduz-se no enunciado mais um procedimento parodístico que é muito antigo e comum: a subversão de provérbios. Em Aristeu Silveira, personagem de “A extraordinária senhorita do país do sonho”, se desenha a figura de Gargantua, ao passo que Jezabel, em nítido contraste, é mais liliputiana.

*Os sinos da agonia*, Lucas Procópio (no que ao primeiro capítulo diz respeito) e *Confissões de Narciso* remetem ainda para o método da transposição textual heterodiegética, pois estão intimamente relacionados com o seu hipotexto, ainda que a ação e as personagens surjam transfiguradas:

La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones, como Fausto, o Ulyse, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales.<sup>39</sup>

As personagens de *Os sinos da agonia* têm correspondência com personagens mitológicas: Malvina / Fedra; Gaspar / Hipólito; João Diogo / Teseu; Ana / Arícia. Além das personagens, a matéria mítica é reescrita com contornos mineiros e dentro da problemática social e política da época. Lucas Procópio é nitidamente um Quixote mineiro, um Cavaleiro da Triste Figura,

---

<sup>38</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 367.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 262.

que se bate anacronicamente por um regresso das Minas aos seus tempos de glória e preconiza muitos dos aspectos do anti-herói, até a loucura é um traço da sua composição. Aliás, Lucas Procópio leva na sua canastra o livro de Miguel de Cervantes. O seu juízo também ficou afetado pela leitura, não de novelas de cavalaria, mas da poesia dos árcades. O mito de Dom Quixote é frequentemente retomado por Autran. Oriosvaldino e Francisco (*VPMH*) configuram o par Quixote (Oriosvaldino) e Sancho (Francisco). Ao primeiro caberá a vocação da pureza eterna e um momento de grandeza infinita, ao passo que o segundo se rege pelo bom senso, com os pés fincados na terra. Por último, Tomás Albuquerque é tanto um Narciso mineiro, como um D. Juan às avessas, e João da Fonseca Nogueira é tanto um artista aprendiz à maneira de Wilhem Meister, como um aprendiz de traidor à maneira de Brutus.

Se bem que este estudo esteja orientado numa perspectiva literária, é necessário sublinhar que tal processo no nosso escritor não se restringe a este tipo de enunciados. Ele explora, em alguns dos seus textos, importantes relações com a música. Veja-se a comunicação semafórica entre Malvina e Gaspar, através das composições musicais, ou a importância da música para o aprofundar da relação entre Isaltina e o Padre Agostinho, ou ainda na estranha relação entre Aristeu e Jezabel.

Em suma, seja a nível textual, seja a nível metatextual, Autran Dourado comprova que nenhum autor, por mais criativo que seja, aparece de repente e cria as suas obras do nada. Pelo contrário, está conectado a essa imensa comunidade de escritores e leitores que asseguram a existência da literatura. A originalidade é utópica, mas não a individualização da escrita. Asserção que Autran compartilha com outros escritores, mas também com críticos e ensaístas. Laurent Jenny sublinha a vocação crítica do labor intertextual, que se situa além da mera junção de referências num mesmo enunciado, antes é um exercício de assimilação e transformação.<sup>40</sup> Bakhtine sublinhara que “la vie du mot c’est passage d’un locuteur à un

---

<sup>40</sup> Cf. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 10 e segs.

autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale à une autre, d'une génération à une autre.”<sup>41</sup> Esta é, sem dúvida, a vocação do texto literário, na sua dimensão inter e hipertextual: fazer circular os textos entre diferentes locutores, comunidades e gerações. O que é corroborado por Genette:

Y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito. La memoria, dicen, es revolucionaria – a condición, claro está, de que se la fecunde y de que no se limite a conmemorar.<sup>42</sup>

Portanto, não se trata de uma mera passagem de testemunho. Há sempre uma dimensão de re-criação, re-escrita, re-enunciação. Esta é uma condição da literariedade, mas também da vitalidade da própria literatura.

### 1.3. A escrita como experiência alquímica

*A narrativa feita de avanços e recuos, desdobramentos e reencontros*

*Cenas repetidas, cenas reduzidas, cenas amplificadas*

Autran Dourado, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, p. 143 e 147

Jean-Yves Tadié regista como uma das tendências marcantes no romance do século XX o facto de se estar “perante os retornos de temas, de personagens, de fórmulas que são retomadas modificando-se”<sup>43</sup>. Este é também um traço da ficção de Autran Dourado, que se faz sentir a vários níveis: nas personagens, no espaço, nos motivos e símbolos empregues, e que configura desde muito cedo as estreitas relações que se estabelecem entre os textos do autor.

---

<sup>41</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 265.

<sup>42</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 497.

<sup>43</sup> Jean-Yves Tadié, *O romance no século XX*, p. 87.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran faz referência a “um chão de alma comum” (PR:MC, 103) partilhado pelas suas personagens, uma relação que, nas palavras do autor, não encaixa sequer no conceito de inconsciente coletivo de Jung. Porém, esse espaço partilhado leva a que se estabeleça um nível implícito de identificação de traços comuns:

Embora tão solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Ligam-se uns aos outros sem perceberem. Mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, intercomunicam-se. (PR:MC, 103)

Esta intercomunicação foi desde cedo reconhecida por Maria Consuelo Cunha Campos no seu estudo *A teia e o labirinto*, de 1979. Quando o diálogo entre os livros de Autran ainda não se tinha tornado tão claro, já a ensaísta alertava para essas relações, além de anotar o reaparecimento de personagens em mais do que um livro:

Por outro lado, não haveria também o inverso, isto é, o fato de personagens com nomes diferentes consubstanciarem uma transformação de um só figurante? Por exemplo João, personagem de “Inventário do 1º dia”, é efetivamente reinscrito n’ *O risco do bordado*. Mas não reapareceria, entretanto, também transformado em Martinho, n’ “A última vez”?<sup>44</sup>

Também Maria Eneida de Souza, em “A poética dos caracóis”, reconhece esse fundo comum, já que considera que o universo romanesco de Autran Dourado é habitado por personagens misantropas, atormentadas e solitárias, apesar dos diferentes contextos em que se movem: “[q]uixotescas e bovarianas, leitoras de romances de folhetim, ou de poemas patrióticos, as personagens autranianas mantêm um terrível pacto com a solidão, o abandono e o fracasso.”<sup>45</sup> A estes três predicados poder-se-ia, ainda e com justeza, acrescentar o da culpa.

À maneira de Borges, o leitor de *Ópera dos mortos* que, depois, leia a novela *Teia*, anterior no tempo (publicada em 1947), reconhecerá alguns motivos. Tanto Matilde, em *Teia*, como Rosalina, em *Ópera dos mortos*, vivem encarceradas e a única forma pela qual se comunicam com o exterior é através do seu trabalho: enquanto Matilde borda, Rosalina

---

<sup>44</sup> Maria Consuelo Cunha Campos, *A teia e o labirinto*, p. 4.

<sup>45</sup> Maria Eneida de Souza, “A poética dos caracóis”, p. 244.



fabrica flores de tecido. Ambas espiam a vida exterior, da qual estão excluídas, através da sua janela, barreira impossível de transpor. Tanto na novela como no romance, o desenlace trágico – a morte de Carolina e a loucura de Rosalina – funciona como pretexto para a abertura da casa, espaço vedado ao exterior, que é devassada pelos curiosos.

Em *Sombra e exílio*, temos reminiscências de Caim e Abel nas figuras de dois irmãos – Rodrigo e Artur – objeto de tratamento diferenciado por parte do pai, tal como Jeová distinguia as ofertas dos seus antecessores bíblicos. Estes espelham os traços da relação dos dois primos do conto “A glória do ofício” (SS) – Elias e Deolindo – que também recebem tratamento diferenciado, mas agora por parte do avô Euclides. Ainda na mesma novela de aprendizado, não será difícil reconhecer no pai de Rodrigo e Artur a semente que germinará plena em Lucas Procópio, que causa na mãe destes a mesma aversão que o coronel causava em Isaltina: ambos são loucos, perversos, violentos e imorais. É ainda nesta novela que, pela primeira vez, se dá conta de uma espécie de sina que faz dos filhos uma continuação dos pais e antepassados, tópico que virá a ser retomado a propósito de outras personagens: Artur (“Sombra e exílio”, NA), Ismael (OF); Paula (OF), Malvina (SA), Januário (SA), Rosalina (OM) pouca escolha parecem ter, senão a de serem mais um elo da cadeia. Marta vê em Artur uma repetição do marido, uma só criatura com duas camadas sobrepostas. Mais tarde, em *Ópera dos mortos*, será assim que se explicará a psicologia bipolar de Rosalina Cota: a junção do avô, Lucas Procópio, e do pai, João Capistrano Honório Cota. Malvina tem consciência de continuar a mãe, dona Vicentina, adúltera, numa cadeia de culpa sem fim. Januário sabe que transmitiu aos seus filhos o estigma da exclusão: mestiços e bastardos. Em *Tempo de amar*, Ismael assume-se como herdeiro da avó Ritota na arte de contar histórias, mais tarde, em *Ópera dos fantoches*, e em vários outros contos, surgirá como autor dos anais de Duas Pontes, uma outra maneira de continuar a avó. Paula, no mesmo romance, apercebe-se também, em sobressalto, das semelhanças entre o destino da mãe – mãe solteira, abandonada, ostracizada,

vivendo como manteúda – e o seu, caso não abandone Cercado Velho, está grávida e a tibieza e hesitação de Ismael só agudizam a sua condição. Já o pai de Ismael vê no filho um prolongamento de si mesmo, desejando, através dele, superar a sua própria mediocridade.

Em *O meu mestre imaginário*, o discípulo de Erasmo Rangel é João, a quem o mestre faz conotar com João Evangelista, que se pode identificar ainda com João da Fonseca Nogueira, o aspirante a escritor que protagoniza os romances *O risco do bordado*, *Um artista aprendiz* e *A serviço del-Rei*, e que surge ainda em alguns contos, “Os mínimos carapinas do nada” ou “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, e nos romances *Ópera dos fantoches* e *Confissões de Narciso*. Além disso, João é incumbido de organizar o material que o mestre retirou de uma canastra de couro antiga, o que remete para a canastra de Donga Novais, que já agora coincide em alguns traços com o mestre imaginário: sentencioso, vário, disperso, pantemporal. Ambos compartilham a canastra como repositório de guardados com a da prima Biela de *Uma vida em segredo*.

No conjunto da obra, reconhece-se um grupo de figuras cujo misantropismo as impede de se relacionarem com os grupos sociais a que pertencem: Rodrigo, de *Sombra e exílio*, Ismael, de *Tempo de amar*, Gaspar, de *Os sinos da agonia*, Biela, de *Uma vida em segredo*, Rosalina, de *Ópera dos mortos*. Tanto Ismael como Gaspar ficam para sempre presos à memória de um familiar morto – a irmã –, compartilhando assim com Rosalina o culto dos mortos. A misantropia destas personagens leva a que sejam encaradas pelos outros como seres de manias, de esquisitices, de “quarta-feirice”, merecedores de um misto de curiosidade, temor e desconfiança. Por outro lado, estas figuras, marcadas pela inadaptação, encontram nos trabalhos de minúcia artesanal e rotineira um escape que lhes permite superar o real e o tempo: Matilde borda, Rosalina faz flores de tecido, Ismael fabrica gaiolas, João Capistrano Honório Cota faz brinquedos de madeira, Vovô Tomé faz caracóis de aparas de madeira, Pedro Imaginário faz santos que mimetizam o rosto da irmã.

Ismael é um antecessor de João da Fonseca Nogueira. As suas biografias têm alguns aspectos comuns: ambos são originários de famílias de fazendeiros em decadência, ambos estudaram num colégio interno, guardando desse tempo memórias de uma descoberta brutal da sexualidade que assume laivos de bestialidade, perversidade e homossexualidade. Ismael recorda um rapaz do colégio que gostava de pegar éguas viciadas no pasto, “uma mitologia animal” (TA, 75). Essa referência transporta o leitor avisado para a figura de Donguinho, o irmão de Malvina de *Os sinos da agonia*, filho espúrio do adultério da mãe, que, por sua vez, materializa o mito do Minotauro. Mito que reaparece no Bloco VI de *O risco do bordado*, intitulado “O salto do touro”. Neste bloco, João vive a experiência explosiva da relação com tia Margarida, marcada pela temática do incesto. É também incestuosa a relação que prende Ismael à irmã Ursulina, tematizada nos banhos no açude da Fazenda dos Mamotes. Ismael e João têm ainda em comum um pai medíocre. No caso de João, Vovó Tomé suprirá essa carência.

Tanto João como Ismael se dedicam às letras: Ismael é um poeta falhado que não se conseguiu projetar para além do interior de Minas; João abraça o projeto de ser o maior escritor do Brasil, mas compreende que, para isso, é necessário deixar a cidade natal. Ambos anseiam por uma vida longe do meio opressivo em que se movimentam: uma pequena cidade do interior mineiro e um ambiente familiar castrador. Esse anseio de fuga é comum a Paula e ao doutor Viriato que, sintomaticamente repete o verso de “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde: “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”. Conjugam-se ainda, mediante o ambiente social em que as personagens se movem, idênticas versões do modelo familiar mineiro.

Helena, em *A barca dos homens*, revela uma psicologia toda feita de remorso e culpa, o que virá a ser um dos traços reiteradamente explorados em João da Fonseca Nogueira, que o recebe como uma espécie de carga genética da sua família, instaurada desde vovô Mariano.

Para além deste “chão comum” que faz com que as personagens de Autran se aproximem em determinados aspectos, há ainda toda uma série de motivos que surgem mais ou menos transfigurados em diferentes livros do autor. Este tópico também foi precocemente anotado por Eneida Maria de Souza: “o aproveitamento e repetição de lugares comuns é uma das atitudes do autor, ampliando situações, personagens ou locais distintos e revelando um eterno ir e vir de motivos”<sup>46</sup>

Inscribe-se aqui o relógio de armário da família Honório Cota, que surge pela primeira vez em *Ópera dos mortos*, e transita depois para o gabinete de Vítor Macedónio, no Banco Duas Pontes, em *Imaginações pecaminosas*. Deste passa para o espólio de Saturniano de Brito, o Presidente de *A serviço del-Rei*, reaparecendo no conto “O senhor das horas”, incluído no volume de contos homónimo. O mesmo sucede com as metáforas como a do relógio, ou a do relojoeiro, que surgem igualmente reiteradas em diferentes textos, muitas vezes conotadas com a ideia de uma engrenagem devoradora que nada pode deter. A esta imagem ligam-se as múltiplas reflexões sobre o tempo que emergem nas várias narrativas e até nos ensaios críticos.

O fio da memória é outro motivo presente em muitos dos textos do autor, o encaixe de um tempo noutro, recuperado pelas recordações das personagens. Se, em *Tempo de amar*, os episódios assim recuperados ainda surgem dissociados, marcados quer graficamente pelo recurso ao itálico, quer por uma temporalidade diferente perfeitamente identificável, em *Os sinos da agonia* surgem fundidos e só um esforço adicional de leitura permite dissociá-los.

Ligado ao tempo e à memória está ainda o tema do labirinto que, para alguns dos principais estudiosos da obra de Autran Dourado, é um aspecto recorrente na ficção do autor. Mas não só na ficção, recordem-se as “proposições sobre o labirinto” presentes no volume de ensaios fantasista que é *O meu mestre imaginário*. Ao labirinto ligam-se o mito do Minotauro,

---

<sup>46</sup> *Apud*, Maria Consuelo Cunha Campos, *A teia e o labirinto*, p. 7.

o labor literário, a impossibilidade de escapar às engrenagens que trituram os homens na sua impotência. Este motivo surge frequentemente próximo às imagens da teia e do tecido, mais uma vez, metáforas intrínsecas e extrínsecas, pois a teia e o tecido estão relacionadas tanto com as intrigas em que as personagens se debatem, recordem-se as personagens de *Os sinos da agonia*, como com a escrita literária. Tal como notou Alfredo Rodrigues Monte, a tese de Maria Consuelo Cunha Campos, intitulada *A teia e o labirinto*, como que instituiu uma espécie de paradigma crítico que tem vindo a ser glosado.

Em *Sombra e exílio*, já aparecem as referências ao ciclo do ouro e a todos aqueles que, por causa dele, viram malogradas as suas esperanças. Tal como há referências à crueldade e à violência desses tempos. Motivo amplamente tratado em *Os sinos da agonia*, cujos elementos espaço-temporais permitem localizar a ação nos finais do século XVIII, quando as grupiarias começaram a secar. É também esse o fundo de *Lucas Procópio*, já que este parte numa demanda de contornos quixotescos – devolver Minas ao seu esplendor graças ao poder da palavra poética – porque lhe é insuportável a decadência socioeconómica em que a região de Minas mergulhou. Ainda no âmbito económico, são múltiplas as referências ao gado – o ciclo do couro terá substituído o ciclo do ouro – e ao café. A paisagem dos romances de Autran é repetidamente recortada pelos grandes cafezais. Algumas personagens, entre elas o seu avô Tomé, são latifundiários que vivem presos aos altos e baixos do preço do café. Por isso, os nomes das fazendas pontuam as narrativas e povoam as memórias das personagens: Fazenda do Carapina (*RB*), Fazenda do Capão, Fazenda do Encantado (*OM*, *LP*), Fazenda da Pedra Menina (*OM*), Fazenda dos Mamotes (*TA*, *OF*)...

A propósito da cidade de Duas Pontes, salientam-se, por exemplo, as diversas visões do Largo do Carmo, em diferentes textos: a visão de Rosalina da janela do sobrado de que não sai nunca; a visão de João da Fonseca Nogueira, aferindo a imagem da infância e a imagem da

idade adulta; a visão do doutor Alcebíades; as visões de Quincas, Juvenal e Orozimbo Preto, personagens do conto “Às seis e meia no Largo do Carmo.”

Um outro motivo que surge é o do circo, cujos sintagmas parecem decalcados de um livro para o outro: “circo de cavalinho”, “cavalinhos de circo”, “país de sonho”, que surgem primeiramente em *O risco do bordado*, cujo bloco “Valente Valentina” – em que João se vê fascinado por uma jovem artista de circo – parece depois vir a ser ampliado e aprofundado no conto “A extraordinária senhorita do país do sonho”, de *Armas e corações*. Neste conto, Aristeu Silveira deixa-se seduzir pela beleza de Jezabel Kislány, artista de circo. O universo do circo é retomado continuamente nas memórias de João da Fonseca Nogueira, ligando-o ao avô. Em *O risco do bordado*, tio Zózimo é comparado à gente do circo devido às suas idas e vindas.

Os elementos aqui cotejados relativamente aos traços comuns que unem as obras de Autran Dourado, longe de serem exaustivos, pretendem tão-só demonstrar que há, desde sempre, entre estes textos uma ligação implícita que os aproxima de um fundo comum. Retomando uma das imagens apontadas, dir-se-ia que existe efetivamente uma canastra de couro antiga de onde o autor vai retirando a matéria-prima que enforma os seus escritos, sem que nenhum deles se afaste muito, embora acrescentando sempre algo de novo.

Todavia, a determinado momento, reconheceu-se que houve uma espécie de ponto de viragem na escrita de Autran Dourado, tendo ele começado a reiterar, a retomar insistentemente a sua própria obra, ora recuperando personagens, ora regressando a Duas Pontes, a pequena cidade mineira que tem vindo a ser mitificada na sua escrita, ora fazendo variar os ângulos de enfoque. Essa reiteração assume tanto a forma de ampliação como a de continuação de obras anteriores. Enfim, o autor glosa-se a si mesmo, tomando como mote pontos obscuros da sua vasta obra.

Esse traço distintivo da escrita de Autran Dourado foi sendo burilado pelo autor em vários momentos. Em entrevista a Flávio Moreira da Costa, ele reconheceu que “estava querendo fazer um livro só”<sup>47</sup>. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, analisa a estrutura aberta da narrativa, apresentando o caso paradigmático de *Dom Quixote*, de Cervantes:

Tanto a estrutura do *Quixote* é aberta, que Cervantes poderia, como fez, acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral, a estrutura da obra. (PR:MC, 28)

Um pouco adiante, acrescenta que *Dom Quixote* se poderia ter tornado uma espécie de *Mil e uma noites* sem fim. Ainda no mesmo livro e sobre o mesmo assunto, cita o exemplo de Kafka que poderia, tal como Cervantes, ter acrescentado quantos episódios quisesse a *O processo*, sem comprometer a sua estrutura. É fácil reconhecer o que há de comum entre os dois exemplos apontados – Cervantes e Kafka – e o caso de Autran Dourado. Efetivamente o escritor mineiro, qual Xerazade, tem feito derivar novas narrativas de outras que já tinha escrito e publicado.

Volte-se à metáfora do tecido, do bordado. Como faz notar Roland Barthes<sup>48</sup>, texto quer dizer tecido, isto é, ambas as palavras partilham a mesma etimologia – recorde-se ainda o quanto Autran se interessa pela etimologia das palavras –, o que remete para as ideias de entrelaçamento, de trama, de urdidura, que refletem bem a metodologia seguida pelo escritor. Neste sentido, poder-se-ia ver o nosso escritor como Penélope às avessas. A esposa de Ulisses tecia durante o dia, desfazendo à noite o seu trabalho. Autran Dourado urde o seu texto a partir do que já foi escrito, não desfaz, refaz, como se, a partir de um arabesco, criasse um novo padrão. Se Penélope figura a imagem da obra inacabada, Autran, como o próprio admitiu, perfila-se como rosto da obra “superacabada”:

Tenho uma preocupação excessiva, angustiosa, de liberar o meu objeto literário, o meu símbolo literário, o mais polido e pronto possível. Não estou fazendo obra inacabada,

---

<sup>47</sup> Apud Maria Consuelo Cunha Campos, *op. cit.*, p. 6.

<sup>48</sup> Roland Barthes, *O prazer do texto*, p. 112.

ou teorização da obra inacabada. Ao contrário, estou fazendo uma teorização da obra superacabada. Acabada não quer dizer fechada, ela está aberta[.]<sup>49</sup>

Certo é que, através desse movimento de retorno à própria obra, de enovelamento, o conceito de macronarrativa, já presente no estudo de Maria Consuelo Cunha Campos aqui citado, passa a constar do vocabulário crítico sobre a obra deste autor. A ideia de que, de facto, Autran tem vindo a escrever o mesmo livro, passou a ser incontornável no exercício metatextual. Alfredo Rodrigues Monte aponta como divisor das águas o romance *Novelário de Donga Novais*:

esse romance de 1976 é um divisor de águas na ficção do autor mineiro, um ponto de inflexão a partir do qual ele começou a reiterar deliberadamente seu universo: a cidade de Duas Pontes, as mesmas situações e personagens.<sup>50</sup>

Em inúmeras teses que, entretanto, têm sido elaboradas sobre o autor, ainda que o objeto de estudo não seja esse, é difícil contornar esta questão de tal forma ela se tornou pertinente e presente. Leonor da Costa Santos, em *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente* – note-se o feliz título –, tese de doutoramento apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, agrupa os livros do autor em pares, segundo a sua proximidade. Ainda que a disposição encontrada faça todo o sentido, torna-se algo limitadora, já que cada um dos textos do autor acaba por estar relacionado com a totalidade da sua obra, pois o movimento tem sido de (re)ligar até o que estava muito distante. Veja-se, a título de exemplo, o caso de Ismael que, em *Tempo de amar*, vive em Cercado Velho, movimentando-se numa rede de relações que nada tem a ver com o núcleo que se virá a constituir em Duas Pontes. Em *Ópera dos fantoches*, Ismael que, entretanto, passa a viver em Duas Pontes, conta a sua história a João da Fonseca Nogueira, tem um relacionamento amoroso com Evangelina Montserrat da Silveira, escreve os anais de Duas Pontes, trabalha no cartório de Emílio Amorim. Não restarão dúvidas de que *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches* gozam de uma

---

<sup>49</sup> Autran Dourado, *apud* Telênia Hill, “A carpintaria do romance”, p. 144.

<sup>50</sup> Alfredo Rodrigues Monte, *Carpintaria e tecelagem*, p. 10.



proximidade privilegiada, mas os elementos apontados religam Ismael e, pelo menos, *Ópera dos fantoches* à totalidade da obra do autor.

Recuando um pouco na cronologia dos textos, sugere-se a leitura atenta do último bloco de *O risco do bordado*, encarando-o como uma espécie de matriz das relações entre os seus textos e que Autran explorou, até com um cariz experimental. Intitulado “As roupas do homem”, este bloco distingue-se dos restantes seis por se encontrar subdividido em cinco partes, cada uma com um título diferente, cujo tema é sempre a figura do cabra Xambá, só que vista de uma perspetiva diversa, consoante o ângulo de enfoque assumido. Em “Estátua equestre” dá-se conta da visão de João, uma visão mitificadora que conferia à figura do jagunço uma dimensão heróica desmedida: força física, corpulência, coragem, inspirando receio, respeito e admiração a um só tempo. Xambá, com o seu cavalo Jaú, compõe a imagem da estátua equestre talhada em bronze que povoava as fantasias do menino João, concentrando em si os atributos de São Jorge e de Buck Jones. Em “Sob a magia da dor”, o doutor Alcebíades conta a João, já homem feito, regressado de visita a Duas Pontes, o estranho episódio que viveu com Xambá. Começando por corrigir a visão do menino, conta-lhe que operara a sangue frio o jagunço para lhe retirar uma bala do corpo. Daí resultara uma estranha forma de duelo em que o médico, tomado de uma certa perversidade, se vê a testar a capacidade de suportar a dor de Xambá. Este, ainda que suando, preso de convulsões e rilhando os dentes, fora o vencedor, porque nem um gemido soltara, o que, na ótica do doutor Alcebíades, o aproximava quase de um animal. Esta segunda narrativa confirma ainda a lenda e o mito tecidos em torno a Xambá. Em “O chicote de prata”, o narrador é tio Alfredo que também alerta João para a névoa que cobre os olhos das crianças, relatando, em seguida, o conhecimento que teve de Xambá: partilhara com ele, numa rivalidade surda, a mesma mulher na Casa da Ponte, Felícia. Seduzido por esta, aceita esconder-se no quarto da prostituta para assistir à vinda de Xambá. Perplexo, vê Xambá ajoelhar-se, ser montado e chicoteado por

Felícia. A cena tem um desfecho inesperado, pois Xambá retira-se bruscamente e o próprio Alfredo abandona o quarto sem uma palavra. Neste caso, a figura de Xambá perde algum brilho. Em “Espessa cortina da morte”, o narrador é de novo o doutor Alcebíades que conta a João o relato surpreendente que Felícia lhe fizera no leito da morte na Santa Casa. Felícia contara o mesmo episódio que Tio Alfredo, mas expondo o seu papel, as suas motivações. Ambos os relatos colocam uma nota de estranheza em Xambá, evidenciando uma espécie de fragilidade naquela lenda de força e façanhas. O último relato “As malhas da lei” é feito por seu Dionísio, o delegado de Duas Pontes. Aqui desconstrói-se totalmente o mito de Xambá que, afinal não resiste sequer à primeira pancada na prisão, confessando tudo o que se queria dele, delatando ainda os companheiros. Portanto, estes cinco relatos dão uma visão caleidoscópica de Xambá e são pouco ou nada coincidentes, demonstrando as múltiplas possibilidades narrativas que a mudança de ângulo de enfoque permite. Em suma, nenhuma das histórias, mercê do seu grau de subjetividade, dá a conhecer o verdadeiro Xambá, nem mesmo a soma de todas elas, porque haveria sempre outras que lhes poderiam ser acrescentadas. Autran fornece essa mesma explicação:

Qual o verdadeiro Xambá, mito da infância do herói? Nem eu mesmo posso dizer, pois há em cada uma das versões motivações espúrias, que deformam a visão do personagem. Cada narrador tem a sua “verdade”. São cinco personagens narradores, cada um nos dando o seu relato de Xambá: na verdade cinco Xambás. Por ser uma narrativa de estrutura bastante aberta, poderia ter escrito quantas versões quisesse e não apenas cinco. Poderia, só para dar um exemplo, apresentar a versão do personagem João Cagadinho, companheiro de Xambá, ou de qualquer outro que eu cismasse de inventar, na técnica de tirar uma caixa de dentro da outra. (PR:MC, 75)

Este bloco configura um bom exemplo de intertextualidade interna, pois os relatos interligam-se uns com os outros, partilhando o mesmo ponto de partida, mas acrescentando sempre algo de novo. A história de Xambá amplia-se em espiral. Todavia, o bloco liga-se também a todos os outros que constituem *O risco do bordado*: retomam-se personagens, João, Tio Alfredo; recuperam-se espaços: Duas Pontes, o Largo, a Casa da Ponte; mantém-se a mesma névoa de mistério, de algo que ainda fica por dizer. Assim, estão aqui em embrião os

processos que Autran virá a multiplicar em muitos dos seus livros, colocando-os em diálogo uns com os outros. A cada novo dado, a ligação entre os romances vai-se estreitando, o que muito contribui para criar a ilusão de que se trata sempre da mesma história à qual se vem somar mais um episódio, na tal técnica de tirar uma caixa de dentro da outra, graças à capacidade inventiva do seu autor. Estas ocorrências, no âmbito da intertextualidade restrita, unanimemente reconhecidas – verdadeiros desafios teóricos e de leitura – por um lado, reforçam a unidade da obra, por outro originam fraturas e reorganizações no horizonte de expectativas do leitor, como quem diz: “eu faço e refaço a sua leitura”.

A partir de *Ópera dos mortos*, a narrativa autraniana desaguou definitivamente em Duas Pontes, já que; à exceção de *Os sinos da agonia*, a ação dos livros que se lhe seguem decorre em parte ou na totalidade nessa cidade. Esse é um dos primeiros elos de ligação entre os diferentes textos do autor. Relativamente a Duas Pontes cristalizam-se uma série de coordenadas que se vão consolidando ao longo da obra: o sobrado da família Honório Cota, a Igreja e o Largo do Carmo, o cemitério, as voçorocas, a Casa da Ponte, o cartório, os consultórios médicos, a igreja dos protestantes, a farmácia, o Ponto, o Banco de Duas Pontes, os armazéns de café, a estação de comboios. Para além do perímetro da cidade, as fazendas, depois a vizinha cidade de São Mateus e, mais distante, Belo Horizonte. De Duas Pontes e a Duas Pontes partem e chegam personagens. Isaltina Sales Cota vem de Diamantina casada com Lucas Procópio, Afonso Arinos visita-a por duas vezes, Ismael vem de Cercado Velho e radica-se aí, Giuseppe Fuoco vem de Itália. João parte primeiro para São Mateus e depois para Belo Horizonte, mas regressa sempre à cidade natal, Rosalina, louca, abandona para sempre a cidade, Saturniano deixa a cidade para assumir a Presidência do Brasil. Duas Pontes é um ponto nevralgico que condiciona a vida e a psicologia das personagens, através da sua crónica, por metonímia, espelha-se um pouco da crónica de Minas Gerais e do Brasil:

Essas histórias de decadência e loucura, com amores secretos e proibidos, desvios e perversões sexuais, repressão e neurose, recalques e sublimações, serão inces-

santemente retomados por Autran em sua obra numerosa (são mais de vinte títulos), a relação entre os séculos XVIII, XIX, e XX da história das Minas Gerais vai sendo firmemente assentada, através da crónica familiar e da crónica cotidiana de Duas Pontes.<sup>51</sup>

Para além da convergência no mesmo espaço, verifica-se como que a constituição de um núcleo de personagens mais ou menos fixo que desatam a migrar de uns textos para os outros, transitando de meros figurantes a protagonistas, outras vezes breves alusões num outro tecido narrativo. Veja-se o que sucede em *Monte da Alegria*: quem acaba com a vida do eremita Francisco Coutinho é, surpreendentemente, Lucas Procópio que surge inopinadamente neste texto que parecia, à primeira vista, um tanto arredado do núcleo que se vinha ampliando. Por um lado, tem-se a genealogia da família Honório Cota: Rosalina (*OM*); Lucas Procópio (*LP*); João Capistrano (*CA*), cada um deles protagonizando um romance diferente. Da sua rede de relações fazem parte as esposas: Isaltina Sales Cota e Dona Genu; os serviçais e empregados: Quincas Ciríaco, Quiquina, Emanuel, José Feliciano. É mais ou menos consensual a ideia de que os episódios ligados à família Cota instauram uma espécie de mito fundador da cidade de Duas Pontes. Por outro lado, temos o núcleo que diz respeito à família de João da Fonseca Nogueira – vovô Tomé, vovó Naninha, os tios Zózimo, Alfredo e Margarida – e à sua rede de relações – Zito, as mulheres da Casa da Ponte, o doutor Alcebíades – mais tarde, as figuras junto de quem faz as suas pesquisas para os romances que vai escrevendo: Ismael e Donga Novais. Num plano mais alargado, contam-se as figuras cuja crónica contribui decisivamente para os anais de Duas Pontes: o doutor Viriato, Emílio Amorim, Vítor Macedônio, Luizinha Porto, Padre Joel, os irmãos Leone, Giuseppe Fuoco, os coronéis, os jagunços, entre outros. Estas personagens conhecem-se umas às outras, partilham memórias, testemunham os mesmos eventos, comentam enredos, amam-se, atraíam-se, enfim vivem a vida de tal forma que este feixe de histórias que se entrecruzam assume uma

---

<sup>51</sup> João Luís Lafetá, “Uma fotografia na parede”, p. 32.

feição de veracidade, tal como o sublinhou Maria Lúcia Lepecki. Também Eneida de Souza o explicou de maneira certa:

Enlaçada pela metáfora do risco e da teia, a narrativa mítica de Autran Dourado cumpre o destino circular de tecer e destecer genealogias, fábulas de família, vida, paixão e morte de pseudo-heróis. Segundo declaração do escritor, o carácter repetitivo de sua obra deve-se à utilização da técnica do *corsi-recorsi* encontrado em Vico, na sua teoria cíclica da história.<sup>52</sup>

Este é um dos tópicos também frisados por Umberto Eco:

Levar a sério as personagens de ficção também pode produzir um tipo de intertextualidade pouco comum: uma personagem de uma dada obra de ficção pode aparecer noutra obra de ficção e, assim, funcionar como sinal de veracidade.<sup>53</sup>

Efetivamente, através destas personagens que circulam e dão vida aos textos, que são elementos decisivos para a crónica de Duas Pontes, que povoam os seus anais do vento, Autran Dourado concretiza essa relação inter e intratextual que faz de cada um dos seus textos parte de um prototexto. João, em *O risco do bordado*, descobre isso mesmo: “E João, sem perceber, ia descobrindo que as coisas e as pessoas se encadeavam numa ciranda sem fim” (RB, 48). O autor em estudo terá, então, descoberto que os seus livros também se poderiam encadear numa ciranda sem fim.

Um outro processo, através do qual o escritor mineiro coloca os textos em diálogo uns com os outros, passa por retomar recorrentemente pequenos episódios que, na maior parte das vezes, surgem recuperados pela memória das personagens. Com frequência, ele plasma na memória das personagens eventos, cenas e referências tratados em outros livros. Por exemplo, é através desse recurso que o ciclo dos Honório Cota se cruza com a biografia de João, quando este e Ismael comentam a finura, a educação e a cultura de Evangelina, comparando-a à de Isaltina Sales Cota, sendo elas as únicas mulheres que tocavam música em Duas Pontes. Neste caso, se inscrevem os acontecimentos mais marcantes no percurso de João da Fonseca Nogueira: a relação de recorte incestuoso com tia Margarida; a infelicidade de vovô Tomé,

---

<sup>52</sup> Eneida Maria de Souza, *op.cit.*, p. 248.

<sup>53</sup> Umberto Eco, *Seis passeios nos bosques da ficção*, p. 132.

explicada pelos desaires do pai de João, Tonico Nogueira, pelo suicídio de tio Zózimo, pela loucura de tia Margarida, recuperados a propósito da atividade dos desocupados de Duas Pontes, entre eles Vovô Tomé, cuja prática consistia em retirar caracóis de madeira de um pedaço de pau, o que deu matéria a um dos melhores contos de Autran Dourado – “Os mínimos carapinas do nada”

Acredito com os outros que o móvel inicial que levou vovô Tomé à nobre ocupação de pica-pau tenha sido o sofrimento. O suicídio de tio Zózimo, a loucura mansa de tia Margarida, um desastre económico de papai que o obrigou a vender a Fazenda do Carapina para que não lhe tomassem a casa.

– e o relato da história de vovô Zé Mariano, contada por vovô Tomé:

os outros podem estar certos, e eu mesmo recuaria no tempo (não conhecia senão de crônica vovô Zé Mariano, pai de vovô Tomé) se pudesse contar a história que, num dia de maior solidão e sufocamento, sob promessa de sigilo, me contou vovô Tomé. Mas é um caso longo, não é para agora. (“Os mínimos carapinas do nada”, VC, 55-56).

Estas passagens surgem, de novo, quase textualmente no romance *Um artista aprendiz*:

vovô Tomé era muito triste, devido a tanto sofrimento por que tinha passado. O remorso que sofreu com a morte do pai, de que se sentia responsável; ele vivia curtindo a lembrança dolorosa para purgar uma velha culpa. Aquela história de solidão e abandono, uma vez vovô Tomé contou-a a João. [...] Por causa do filho pródigo Zózimo, que vivia tentando se matar, finalmente conseguiu, se enforcou numa trave da despensa. A dor de ver a filha Margarida numa procissão de sexta-feira santa. João ao lado dele, se lembrava. (AA, 22)

Reiterados através deste processo, contam-se ainda o primeiro dia de João no Colégio São Mateus – matéria que é tratada no conto “Inventário do primeiro dia” e se tornará uma das memórias mais dolorosas de João – a sua passagem pela militância no Partido Comunista, as suas vivências em Belo Horizonte, o encontro com o escritor Sílvio Sousa e os conselhos preciosos que este literato dá a João, o artista aprendiz que começava a trilhar o seu caminho. Assim se retoma em diferentes livros o desaire político de João Capistrano Honório Cota, que o incompatibiliza com a cidade de Duas Pontes, agudizando o seu misantropismo. Em alguns textos, esse episódio recupera-se mediante duas notas insistentes: a frase “Mão na bosta, haja nariz” e as referências ao busto de João Capistrano no Jardim de Cima, de Duas Pontes, forma desajeitada de a cidade aplacar o seu remorso. É ainda o caso do assassinato do padre Joel e

de Júlia Leone, que depois de ser assunto do conto “Pedro Imaginário” (*IP*), surgirá como reminiscência para explicar o ateísmo de João, em *Um artista aprendiz*:

Eu comecei a perder a minha fé muito cedo, disse João. A primeira crise que eu tive foi quando mataram o padre Joel de Duas Pontes, de que eu era coroinha. [...] Eram dois irmãos, Paulo e Pedro Leone, que o mataram e à irmã deles, surpreendendo-os nus no quarto dela, disse ele. Um crime bárbaro, aquilo abalou a cidade. (*AA*, 128)

e como alusão a propósito do apelido de Dininha Imaginário, em *A serviço del-Rei*:

Você sabia que em Minas, na longínqua Duas Pontes, se chamava imaginário quem fazia santo? Havia um até, famoso por sua arte e pelo assassinato do padre, pela sua fina arte, Pedro Imaginário, seu parente? (*ASR*, 115-16)

Estas passagens assim repetidas ou retomadas não podem ser recebidas pelo leitor de Autran – de todo o Autran, sublinhe-se – de maneira incauta. De cada vez que estes passos são reinseridos no texto autraniano assumem, necessariamente uma dimensão e um significado renovados. Depois há outra ilação interessante: nos exemplos citados verifica-se uma contração de textos de dimensões muito variadas, capítulos de romances, contos reduzidos a unidades mínimas, ou então cristalizados numa unidade mínima de sentido.

A esse processo de fixação não será alheia a concepção do volume de contos *O senhor das horas*, no qual, ao longo das narrativas que o compõem, se retoma a quase totalidade da macronarrativa autraniana, sempre em brevíssimas pinceladas que remetem para textos anteriores: o relógio-armário de João Capistrano; o ato simbólico de parar um relógio de cada vez que morria um parente; a construção do sobrado; as eleições para a Câmara Municipal; a cura de Luizinha Porto; o assassinio de Padre Joel pelos irmãos Leone; a história de vovô Zé Mariano; o ofício de escritor de João; a história de tio Zózimo; as idas ao circo com vovô Tomé. Torna-se evidente que o escritor, na elaboração dos seus textos, conta já com um leitor experiente capaz de decifrar cada um desses indícios, um leitor fiel, que é um bom entendedor, bastando-lhe essas meias palavras. O texto de Autran vive indelevelmente da sua relação consigo mesmo, em que há essa circulação de episódios, um grau máximo de permeabilidade textual. Neste sentido, poder-se-ia aplicar o termo transtextualidade num

sentido diferente da matriz teórica de Genette. A transtextualidade de Autran Dourado remete para a livre circulação de personagens e de conteúdos, os seus textos estão em trânsito, atravessam-se a eles mesmos. Esta transtextualidade, ainda na esteira de Bakhtine, é indiscutivelmente bivocal e dialógica, pois, ainda que se trate de um recurso às palavras de Autran por Autran, as passagens assim deslocadas assumem um duplo sentido, uma dupla orientação. É o mesmo texto e é já outro.

Antoine Compagnon frisa a ideia de que, desde o fim da Idade Média, o essencial do trabalho da escrita era a *amplificatio*, a partir de tópicos<sup>54</sup>. Não será essa a vocação da escrita de Autran Dourado? Umberto Eco entende os bosques da ficção como emaranhados e densos, à imagem das florestas dos druidas.<sup>55</sup> A escrita de Autran é também, nessa ótica e fazendo coro com Borges, um bosque atravessado por veredas que se bifurcam. Assim o exprime, significativamente, João da Fonseca em relação ao sentencioso Donga Novais: “a fala de Donga Novais às vezes era labiríntica, cheia de veredas e trilhas, estradas vicinais” (VC, 127). Em suma, trata-se mais uma vez da tal dimensão labiríntica, mas tomando à letra o termo, a etimologia da palavra labirinto proposta por Évrard da Alemanha<sup>56</sup>: o labor interno, o trabalho que se faz no interior da obra de Autran, recortando-a, refazendo o risco e o traçado.

Ora, no conjunto dos seus textos, reconhece-se que alguns estão mais estreitamente ligados do que outros, permitindo estabelecer relações de hipertextualidade. Inscrevem-se aqui os títulos que remetem para o ciclo dos Honório Cota – o mito fundador: *Ópera dos mortos*; *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente*; aqueles nos quais João da Fonseca Nogueira é protagonista, traçando-se uma espécie de macrorromance de personagem: o conto “Inventário do primeiro dia” (SS), os romances *O risco do bordado*; *A serviço del-Rei* e *Um artista aprendiz*; o mesmo sucede também entre os romances *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches* e entre os contos “Noite de cabala e paixão” (IP) e “Violetas e caracóis” (VC).

---

<sup>54</sup> Cf. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 91.

<sup>55</sup> Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 135.

<sup>56</sup> Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 36.



Como ensina Gérard Genette, para que se fale de hipertextualidade é essencial que um texto (A) seja derivado de um texto (B) preexistente, apontando como exemplo paradigmático os casos da *Eneida*, de Vergílio, e do *Ulisses*, de Joyce, que são dois hipertextos do mesmo hipotexto: a *Odisseia*.<sup>57</sup> Outra condição que Genette estabelece prende-se com a autonomia que o hipertexto goza em relação ao hipotexto. A compreensão do texto segundo não está implicada no conhecimento do texto primeiro. Os títulos de Autran Dourado atrás mencionados reúnem estes predicados, qualquer leitor pode ler *Um cavaleiro de antigamente* sem conhecer previamente *Ópera dos mortos* ou *Lucas Procópio*, sucedendo o mesmo em relação a *Um artista aprendiz*, por exemplo.

O leitor de toda a obra do nosso escritor, evidentemente, reconhece as relações que nela se estabelecem. Contudo, é muito raro que a hipertextualidade autraniana se declare por meio de um indício paratextual com valor contratual, como acontece com alguns exemplos citados por Genette, caso de *Vergílio travestido*. Apenas o título *Lucas Procópio*, que coincide com o nome do avô de Rosalina, permite, à partida, essa identificação. Outra ilação que se tira é de que as relações hipertextuais entre as obras de Autran Dourado se afastam das intenções críticas e ridicularizadoras em relação ao hipotexto presentes nos géneros como a paródia, o travestimento, a imitação satírica e o pastiche. Em primeira instância, estes títulos inscrevem-se no âmbito das imitações sérias cujos exemplos abundam: *Ulisses*, de Joyce, *Sexta-feira*, de Michel Tournier.

Note-se, porém, o caso paradoxal de *Lucas Procópio*, em que se estabelecem dois níveis de hipertextualidade: uma de cariz homaautoral com o romance *Ópera dos mortos*, e outra heteroautoral, com *Dom Quixote*, de Cervantes, que se desdobram numa hipertextualidade homo e heterodiegética, respetivamente, já que Lucas Procópio imita o cavaleiro da triste figura e imita-o mesmo como triste figura. Na perspetiva heteroautoral e

---

<sup>57</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 14.

heterodiegética, *Lucas Procópio* tem uma feição parodística, pois esta personagem imita Dom Quixote, que imita os heróis das novelas de cavalaria, então Lucas Procópio parodia também esses heróis, o que confere um elevado grau de complexidade a estas relações. Este romance inscreve-se naquelas práticas que Genette designa como “práticas mistas”, em que um mesmo hipertexto (*Lucas Procópio*) transforma um hipotexto (*Dom Quixote*) e prolonga outro (*Ópera dos mortos*). Mas, é a vertente séria que impera quando Autran se volta para Autran. Em regime sério, predomina a continuação e a extensão de uma realidade literária preexistente.

Entre “Inventário do primeiro dia” (SS) e *O risco do bordado* estabelece-se uma relação de continuação simultaneamente analéptica e proléptica, já que o romance narra acontecimentos anteriores e posteriores à entrada de João da Fonseca Nogueira no Colégio de São Mateus, que é o assunto do conto. *A serviço del-Rei*, por sua vez, surge como continuação proléptica das duas narrativas anteriores: João, em idade adulta, escritor a caminho da consagração, assume o lugar de assessor do Presidente Saturniano de Brito. Este romance, para além da óbvia relação hipertextual com textos anteriores do autor, explora ainda as possibilidades da intertextualidade e da *mise en abyme*, como já se viu. *Um artista aprendiz*, o último romance do escritor protagonizado por João da Fonseca Nogueira, situa-se a meio tempo entre ambos os títulos citados. Em relação a *O risco do bordado*, assume-se como continuação proléptica, em relação a *A serviço del-Rei*, como continuação analéptica. *Um artista aprendiz* narra os anos de aprendizado literário do jovem aspirante a escritor, João da Fonseca Nogueira, em Belo Horizonte.

Na exploração destas possibilidades narrativas, no preenchimento destas lacunas e elipses dos seus próprios textos, se observa muita da mestria de Autran Dourado, que consegue ir bem além da mera imitação de si mesmo. O que ele realmente faz é escrever obras completamente diferentes, cujas relações com as anteriores assentam sobretudo na passagem do tempo e na mudança de espaço. A fidelidade diegética mantém-se graças à

manutenção dos signos de identidade da personagem: o nome, a filiação, a sua inscrição numa rede de relações, a pertença a um universo familiar. Estes dados, na perspectiva de Gerard Genette, inscrevem os textos ligados a João da Fonseca Nogueira no âmbito das transformações homodieéticas. Esse será também o caso dos romances *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*. Do primeiro para o segundo, a ação progride no tempo, as personagens são nuclearmente as mesmas: Ismael e Paula e a sua rede de relações. Em *Ópera dos fantoches*, o que se faz é dar a conhecer o que lhes sucedeu desde que a primeira narrativa se encerrou.

Nos títulos que giram em torno aos Honório Cota, as relações estabelecem-se mais pelo grau de parentesco, uma vez que cada um dos romances é protagonizado por uma personagem diferente, traçando uma espécie de genealogia da família, que se vem a tornar uma geologia social e económica da cidade de Duas Pontes, daí que se tenha vindo a falar de mito fundador. Em *Ópera dos mortos*, a ação incide sobre Rosalina, o último elemento da família, que vive isolada e arredada da convivência social no sobrado construído pelo avô Lucas Procópio e ampliado pelo pai João Capistrano Honório Cota. Estas figuras masculinas que foram determinantes na psicologia de Rosalina surgem no romance através das memórias da protagonista e de uma certa memória coletiva dos habitantes de Duas Pontes, que engloba o ódio a Lucas Procópio e o remorso em relação a João Capistrano, por causa das eleições para a Câmara Municipal. A ação encerra com a loucura de Rosalina e a sua partida definitiva de Duas Pontes, para a qual se tornará “espinho” e “dor”. Em *Lucas Procópio*, conforme indiciado pelo título que, desde logo, estabelece esse pacto hipertextual, retoma-se a mesma família, mas fazendo recuar a ação no tempo para dar a conhecer a verdadeira história do enigmático avô de Rosalina. Afinal o homem que chegara a Duas Pontes e que assombrara a cidade nunca fora o verdadeiro Lucas Procópio, mas o seu capataz, Pedro Chaves, que assassinara o patrão e assumira a sua identidade, dando depois matéria à lenda de crimes, violência e imoralidade que se tecera a seu propósito. *Um cavalheiro de antigamente* toma

como protagonista o filho de Lucas Procópio e pai de Rosalina: João Capistrano Honório Cota. Neste romance, João Capistrano vê a sua vida perturbada por uma carta anónima que insidiosamente o coloca a par de uma história antiga ocorrida com a sua mãe, Isaltina Sales Cota, e com o padre Agostinho. Sobre Isaltina fica, assim, a pairar a sombra do adultério e da desonra. A ação do romance passa por uma espécie de acareação dos factos, que é também um resgatar da memória, empreendida por João Capistrano. Este, ao matar o pretenso autor da carta, repõe não só a sua honra como a de sua mãe, cuja imagem fica para sempre restaurada.

Para Fábio Lucas:

[t]oda a carga dramática da personagem se constrói de noções éticas relacionadas com a pureza e o pecado. O drama é o da culpa, assediado pela tormenta inconsciente do ciúme edipiano.<sup>58</sup>

O próprio Autran explica o que o levou a retomar esta figura:

Mas talvez seja melhor dizer que voltei aos meus personagens de *Ópera dos mortos* por achar que eles não estavam acabados. Que havia muito mistério, que um personagem tão intrigante como João Capistrano Honório Cota continuava pedindo decifração.<sup>59</sup>

*Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente* estabelecem uma relação hipertextual, fazendo recuar a ação até às gerações anteriores a Rosalina. Pode ver-se aqui um processo idêntico ao que sucedeu nas antigas tragédias gregas: um movimento que amplia continuamente um fundo mítico. Mais uma vez, o hipertexto autraniano explora, expande, prolonga as lacunas do texto, neste caso, as figuras mal explicadas, misteriosas, enigmáticas do avô e do pai de Rosalina, que de memórias de outras personagens transitam a protagonistas. O que se verifica, em termos metodológicos e processuais, é a valorização dessas personagens, atribuindo-lhes um papel mais importante no hipertexto do que aquele que tiveram no hipotexto. Mediante essas transformações, o próprio ângulo de enfoque de alguns dos episódios marcantes nesta genealogia é também alterado.

---

<sup>58</sup> Fábio Lucas, [Recensão crítica a] “*Um cavaleiro de antigamente*”, p. 257.

<sup>59</sup> Roberto Reis, “Autran Dourado: cavaleiros de antigamente”, p. 104.

Já no caso dos contos “Noite de cabala e paixão”, incluído no volume *Imaginações pecaminosas*, e “Violetas e caracóis”, incluído no volume homónimo, o mecanismo passa pela mudança do ângulo de enfoque, havendo, na passagem do primeiro para o segundo, também uma ampliação temporal da ação que, na primeira narrativa, surge dramaticamente condensada numas poucas horas que dão conta do episódio em que Luízinha Porto procura o doutor Viriato alta noite no seu consultório, ao passo que, na segunda narrativa, se dá conta dos acontecimentos que antecederam aquela noite. Em “Noite de cabala e paixão”, a focalização corresponde à falsa terceira pessoa tão do gosto de Autran, que dá a perspetiva do doutor Viriato. Em “Violetas e caracóis”, o narrador é onisciente e dá conta dos conflitos interiores de Luízinha, do doutor Alcebíades e do doutor Viriato, além de explicar o que esteve na origem daquela noite de cabala e paixão. Há, por isso, um acréscimo de informação do primeiro para o segundo conto.

Nos exemplos aqui apontados, torna-se óbvio que as relações entre os textos estão muito para além de casos pontuais e/ou acidentais. Pelo contrário, há aqui como que uma declaração de intenções: os textos interligam-se uns aos outros, a ação amplia-se e expande-se a cada novo episódio, há efetivamente uma insistência nestes procedimentos que é assumida pelo autor e que determina o estatuto da obra de Autran Dourado. O escritor explica esta vocação da sua escrita da seguinte maneira: “[a] única coisa que um autor tem de verdadeiramente seu próprio é o corpo; o seu texto talvez não passe de paródias entrelaçadas, acumuladas, expandidas ou superpostas, pando” (*MMI*, 25).

Junte-se a esta reflexão outra ideia em que o autor insiste bastante, a de que há um certo tipo de romance que deriva da estrutura aberta da epopeia, e perceber-se-á que a escrita de Autran configura uma estrutura aberta, atravessada por redes de referências, reminiscências, alusões, citações, auto-pastiches, prolongamentos e continuações, que condicionam tanto a escrita como a leitura. A linearidade é substituída pelas bifurcações, pelos entrecru-

zamentos, pelas interseções de textos já escritos. É como se Autran, leitor da sua própria obra, a incorporasse no sistema literário e se posicionasse como leitor/intérprete dessa mesma obra, mas como se o escritor e a obra fossem já outros, tal como explica Genette: “al repetirme, me imito a mí mismo, Y pueden imitarme repitiéndome. Lo que digo dos veces nos es ya mi verdad, sino una verdad sobre mí, que pertenece a todo el mundo.”<sup>60</sup>

As consequências desse posicionamento são, por um lado, a exploração das múltiplas possibilidades narrativas contidas no texto, por outro lado, um exercício que obriga a refazer a leitura, pois cada novo texto abre novas perspectivas sobre os textos anteriores. Daí resulta, mais uma vez, o acentuar do cariz polifónico desta escrita em cadeia: os textos dialogam e interagem entre si, em réplicas, o que faz da bivocalidade uma característica crucial de cada novo enunciado. O próprio Autran explicou esta experiência da escrita de maneira bastante clara:

[o]correu-me justo neste instante, por associação, uma ideia ou símile, que não sei se se aplica ou não ao meu caso. É o processo alquímico, em tudo contrário ao processo da eliminação da química. Na química, faz-se uma experiência com vários elementos: se não der certo substitui-se um elemento por outro, até que se consiga o resultado almejado. Na alquimia é exatamente o contrário, repete-se a experiência com os mesmos elementos, na esperança da descoberta. (PR:MC, 45)

Portanto, o palimpsesto que sempre se adivinha por trás do texto segundo é também o texto de Autran, reutilizado numa nova experiência alquímica. A sedução desse *modus operandi* foi certamente definida por Gérard Genette:

Este libro [a literatura] no basta solo con reírlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard, literalmente. Así se cumple la utopia borgiana de una literatura en transfusión perpetua – perfusión transtextual – constantemente presente a sí misma en su totalidad y como totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto libro, un solo libro infinito.<sup>61</sup>

A Autran Dourado se aplica ainda a ideia veiculada por Jean-Yves Tadié: o autor como maestro de uma grande sinfonia literária da qual não conhece, à partida, a sua extensão,

---

<sup>60</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 97.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 497.

as suas divisões, o número dos seus volumes.<sup>62</sup> A escrita autraniana é simultaneamente labirinto e fio de Ariadne: perde e guia o leitor nessa construção cujo plano e risco o autor vai desenhando à medida que o percorre. Através deste perpétuo movimento, tanto a escrita como a leitura desenhavam a figura de um labirinto e paira a ideia do perigo de soçobrar, do risco da perdição eterna, que não é o risco de entrar num beco sem saída, mas de que cada corredor conduza a uma multiplicidade de saídas, infinitamente, ou de que a saída escolhida (re)conduza ao ponto de partida. A reescrita obriga à releitura. É de salientar a vitalidade do prefixo *re*, que etimologicamente remete para as noções básicas de volta, retorno, revogação, regresso<sup>63</sup>, o que estabelece uma matriz de relações bem específica.

Esta orientação dita, necessariamente, um divisor de águas na própria atividade crítica. A escrita desatualizou a leitura, obrigando-a a focar-se neste novo aspecto, criando-se um movimento que é simultaneamente de leitura e releitura. A leitura de cada novo livro de Autran Dourado obriga à releitura dos livros anteriores. Cria-se uma certa resistência ao estabelecimento de um pacto de leitura estável, a não ser que se aceite que esse pacto terá que ser continuamente reelaborado, ou então que a abertura da leitura é condição *sine qua non* do mesmo. A leitura crítica comportará também, na sua essência, um certo grau de mimetismo da obra que pretende analisar.

---

<sup>62</sup> Cf. Jean- Yves Tadié, *op. cit.*, p. 36.

<sup>63</sup> António Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*, p. 665.

## 2º bloco – A personagem-fio: João da Fonseca Nogueira

*Com letra trémula, escreveu João da Fonseca Nogueira. Era como o nascimento de uma outra pessoa.*

Autran Dourado, “Inventário do primeiro dia”, p.111

No bloco precedente, analisou-se a forma como, na obra de Autran Dourado, se vão estabelecendo pontes entre os textos que a compõem, numa glosa constante, ao mesmo tempo que esta se integra no fluxo do *corpus* literário universal, fazendo referências, citando, parodiando outros textos e outros autores. Também se viu que entre os processos utilizados para lançar essas pontes se conta a construção das personagens, que migram de uns textos para os outros, o que influi decisivamente no papel e relevo que assumem. Entre essas figuras ganha especial dimensão a personagem de João da Fonseca Nogueira, pelo número de textos em que surge, pelos diferentes papéis que assume, pelas ações que protagoniza, pela profissão que abraça: escritor. Não poderá ser inocente ou vazia de significado a inclusão de uma personagem cuja funcionalidade passa pela escrita.

Efetivamente, João tem uma proeminência assinalável no universo autraniano, o que justifica que o presente bloco seja dedicado ao estudo exaustivo da forma como esta personagem é construída e evolui ao longo dos enunciados em que surge, mas também da sua importância enquanto veículo de importantes concepções poéticas que, através dele, são plasmadas nos textos. João da Fonseca Nogueira, o menino de “Inventário do primeiro dia” e de *O risco do bordado*, o assessor do Presidente Saturniano em *A serviço del-Rei*, o aspirante a escritor em *Um artista aprendiz*, o escritor de projeção nacional a quem se confiam textos a editar em *Confissões de Narciso*, a quem se contam histórias para que decida do seu valor



para a literatura em *Ópera dos fantoches*, que pesquisa em diferentes fontes a matéria dos seus escritos, como sucede em “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em duas pontes”, que reflete simbolicamente sobre a sua poética em “Os mínimos carapinas do nada”, constitui uma verdadeira ponte na ficção de Autran Dourado: numa lógica interna, acentuando indelevelmente o dialogismo entre os romances e contos em que surge, numa lógica externa, ou melhor, metaficcional, pela reflexão sobre o labor e a oficina literária que a sua profissão de escritor permite e que coloca em diálogo tanto os textos de ficção do escritor como os seus ensaios, mas também o volume de memórias *Gaiola aberta*.

Consciente e cioso da importância que o contributo dos escritores tem para a compreensão do fenómeno literário – verdadeiro dever a que se não devem escusar – Autran dissemina pelos seus escritos (ensaios, entrevistas, romances e contos) a sua conceção pessoal da construção da personagem. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, dedica um capítulo a esta instância narrativa: “Personagem, composição, estrutura” (PR:MC, 92-105). Aí, de alguma maneira, fustiga os críticos literários que se empenham em explicar as personagens literárias mediante teorias preexistentes ao texto. Assevera que a conceção que esses críticos têm da personagem pouco coincide com a dos escritores, ressaltando o caso de Antonio Candido<sup>64</sup> por ser “um dos poucos críticos mesmo (ex [sic] atualmente) que tem uma visão que se aproxima bastante de como os romancistas criam um personagem.” (PR:MC, 93). O que Autran lamenta a propósito de algum exercício crítico é o facto de se discutirem as personagens em função de “ciências que se adotaram como madrinhas” (PR:MC, 93) – a sociologia, o marxismo, a psicologia, a psicanálise – ou sob a tutela de nomes como Lukács ou Goldman.

O autor mineiro considera que os romancistas e novelistas trabalham numa base muito mais simples, partindo da realidade para criar uma outra realidade:

---

<sup>64</sup> Sem acento por decisão do próprio.

O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais. (PR:MC, 95)

Assim, a personagem constrói-se nessa relação com o real – usado com inteira liberdade –, com a arquitetura do livro, com o meio social que aí se ergue, com a veracidade psicológica dessas figuras e não do homem real, com as técnicas narrativas. A personagem está submetida às linhas de composição do texto em que se inscreve. Ao longo deste capítulo, o criador de João Nogueira da Fonseca vai expondo esse entendimento do que é a personagem, até chegar ao postulado mais interessante: a identificação da personagem com a metáfora: “[o] personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase.” Axioma que reiterará em várias intervenções, como é o caso de uma palestra pronunciada, a 18 de outubro de 1973, no *VI Simpósio de Literatura*, realizado em Brasília, pela Fundação Cultural do Distrito Federal, a que deu o título de “Personagem como metáfora” e que vem incluída na edição de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* consultada:

Ah, então era isto: o personagem tinha a ver era com a história, com a sua estrutura, com o seu ritmo, e muito pouco com a realidade e a natureza; o personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. Enfim, o personagem era uma figuração, um tropo de retórica, numa palavra – linguagem. Se quiserem metaforicamente, sintaxe. (PR:MC, 220)

Em *O meu mestre imaginário*, no capítulo a que deu o nome “Carta a um escritor”, Autran volta à personagem, desta feita perspetivando o papel do leitor na sua construção. Acredita que os leitores conheçam melhor as personagens do que o próprio romancista. A este coube o papel de lhe traçar o risco – dir-se-ia desenhar os contornos – àqueles caberá completar a obra – preencher os traços – mediante a sua própria imaginação. A personagem ergue-se graças a esse “jogo de armar misterioso e fantástico” como uma “construção inacabada, cuja sombra final se projetará no espírito do leitor.” (MMI, 122). Quer isto dizer que se reconhece o leitor como co-construtor do *homo fictus*<sup>65</sup> de que falava E. Forster, o que

---

<sup>65</sup> Termo emprestado de E. Forster que assim designa as personagens por oposição ao *homo sapiens* no seu livro *Aspects of the novel*, p. 63.

vai de encontro às mais recentes teorias acerca da personagem, nomeadamente dos estudos de Vincent Jouve.

Quem conhecer a obra de Autran, em especial os textos em que João da Fonseca Nogueira surge como escritor, aperceber-se-á de que estes conceitos surgem disseminados na sua ficção em total consonância com o que postula enquanto escritor-ensaísta: o papel do escritor na recriação da realidade, não mimética, mas tornada em símbolo; a função do narrador; o lugar central da personagem como âncora de coerência nos enunciados; a sua submissão ao plano de conjunto.

Em *Ópera dos fantoches*, Ismael conta a sua história a João da Fonseca Nogueira na esperança de vir a ser imortalizado como personagem, última aspiração que lhe resta, já que falhou em todas as outras, nomeadamente como poeta: “o romancista que, se quiser, me dará perenidade, vida eterna, amém.” (OF, 216). Em *Um artista aprendiz*, João recusa ser um escritor de cariz realista: “Eu não serei nunca um pintor da vida, eu a recriarei, como transformarei a realidade para que ela se torne simbólica.” (AA, 186). Um pouco adiante, o mesmo aspirante a escritor sintetiza uma das aprendizagens mais significativas: “outra coisa que aprendeu foi que jamais devia expor ideias senão em função de temperamentos e personagens” (AA, 189). Dividido entre os jogos de poder e o amor à literatura em *A serviço del-Rei*, João provoca o presidente Saturniano, ameaçando torná-lo uma personagem de romance, submetida ao narrador e às leis da narrativa: “um personagem não pode fazer uma coisa dessas, disse João. Quem comanda é o narrador, mesmo assim conforme o ritmo, a estrutura, a unidade interior da narrativa” (ASR, 128), ao mesmo tempo que se interroga sobre a validade do presidente como personagem:

João olhava encantado o personagem, fascinado com o próprio poder. Pensando bem, até que Saturniano daria um bom personagem, um personagem com ideias onipotentes, amoral, corrupto. Nele poderia desenvolver as suas ideias sobre o perigo que constituía o monopólio do poder, os absurdos deuses totalitários. Um homem hábil, inteligente mas inculto, jeitoso, político matreiro, audacioso ou humilde quando preciso.” (ASR, 130)

Num exercício de humildade, que não é alheio à felicidade que consiste estudar um autor que não se coíbe de desvendar os meandros do seu labor literário, tomar-se-ão como referência as concepções do criador de João da Fonseca Nogueira acerca da personagem, procurando não cometer o erro de a forçar a caber num qualquer modelo pré-adotado. Recorrendo à imagem da costura, queremos um modelo de alta-costura, ou seja, à medida do universo ficcional em análise, e não um modelo de pronto-a-vestir, que nivela as particularidades, obrigando a caber na mesma roupa seres com características bem diferentes. Contudo, quando se abraça um projeto de leitura crítica, também não se pode partir desarmado. Por esse motivo, os contributos teóricos que têm enriquecido a compreensão da personagem enquanto categoria da narrativa serão oportunamente convocados como forma de sustentar a leitura que se pretende construir e reforçar, com a autoridade de teóricos e ensaístas consagrados, as conclusões a que se chegar.

Importa referir as opções metodológicas que enformam o estudo de João da Fonseca Nogueira no universo ficcional de Autran Dourado. É comum aos diferentes estudos consultados a ideia de que a personagem é uma categoria importante, quando não central, na narrativa, mas em estreita relação com os restantes elementos do universo em que se inscreve e que se constrói de forma dinâmica. Carlos Reis descreve-a como “o eixo em torno da qual gira a acção e em função da qual se organiza a economia da narrativa”<sup>66</sup> e, na esteira da proposta do Formalistas Russos, uma “entidade condicionada no seu agir pela teia de relações que a ligam às restantes personagens do relato”<sup>67</sup>. Para Roland Bourneuf e Réal Ouellet, a personagem “é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado”<sup>68</sup>. Cristina da Costa Vieira afirma aproximar-se “da perspectiva existencialista por conce[ber] a personagem como um signo em

---

<sup>66</sup> Carlos Reis, *Dicionário de narratologia*, p. 306.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 307.

<sup>68</sup> Bourneuf e Ouellet, *O universo do romance*, p. 199.

devir”<sup>69</sup>. Philippe Hamon recomenda que se leve em conta “la totalité de la trajectoire des personnages, et de ne pas survaloriser les critères quantitatifs”<sup>70</sup>. Roland Barthes refere-se-lhe como “um produto combinatório”<sup>71</sup>. Antonio Candido reitera que a “*vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem”<sup>72</sup>.

Outra concepção que tem vindo a ser reforçada é o papel da leitura, ou melhor, do leitor, na construção da personagem, vista como resultado da interação entre autor, mensagem e leitor. Philippe Hamon considera que a personagem é tanto uma construção do texto, como uma reconstrução do leitor: “l’effet-personnage n’est peut-être qu’un cas particulier de lecture”<sup>73</sup>. O leitor vai perseguindo a personagem ao longo do texto em que esta se inscreve, conjugando os traços que a definem e o encadeamento das ações em que esta participa e esse exercício de reconstrução só termina quando se encerra o texto, ainda assim, dependendo do grau de abertura do enunciado. A leitura, enquanto instância que colabora no desenho das personagens, é um exercício que recorre à memorização, como frisa Hamon, que se vai realizando de forma progressiva e nunca *a priori*<sup>74</sup>. O leitor, a cada novo dado, é forçado a reconfigurar a projeção que vai realizando, que fica marcada pela descontinuidade, ou como se lhe refere Ana Cristina Vieira, “carácter não linear mas pendular da reconstrução da personagem romanesca durante a leitura, processo simultaneamente prospectivo e retrospectivo”<sup>75</sup>. O próprio Autran Dourado, como já ficou patente, compartilha esta noção do papel cooperativo do leitor na configuração da personagem. Os estudos de Vincent Jouve têm incidido com especial acuidade nesta problemática. Para este estudioso é do lado da leitura

---

<sup>69</sup> Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca*, p. 156.

<sup>70</sup> P. Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, p. 135.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *S/Z*, p. 56.

<sup>72</sup> Antonio Candido, “A personagem de ficção”, p. 75.

<sup>73</sup> P. Hamon, *op. cit.*, p. 119.

<sup>74</sup> *Idem*, p.126.

<sup>75</sup> Ana Cristina Vieira, *op. cit.*, p. 30.

que se pode perceber o efeito-personagem: “[l]es figures construits par le texte ne prennent sens qu’à travers la lecture. Le sujet lisant est [...] celui qui donne vie à l’œuvre.”<sup>76</sup>.

Como já se viu, a figura de João da Fonseca Nogueira funciona como um signo linguístico disseminado por vários enunciados. A sua completude não pode ser dada como fechada no final de cada um dos textos em que está presente, antes resulta do somatório dos semas e traços que se agregam em torno ao seu nome. Uns que reforçam a sua identidade – logo mais estáveis – outros que vão dando conta das transformações que nele se vão operando, em função da passagem do tempo e das opções que determinam o seu percurso – logo mais dinâmicos. Esse esboroamento ao longo de um universo literário vasto condiciona a sua apreensão como um todo semântico, isto é, a forma como se processa a leitura que, posteriormente, passa a releitura. A sua distribuição por várias narrativas leva a que cada um dos textos tenha que ser lido como uma narrativa aberta. O tempo de leitura tem de ser equacionado em função dessa dispersão, o tempo da aventura fictícia de João tem a duração que é contemplada em todos os textos. Tratando-se de um autor recentemente falecido, nada impede que tenha deixado textos inéditos em que esta personagem viva uma reviravolta que obrigue a rever a sua leitura. Coloque-se como mera hipótese o facto de João protagonizar um texto em que falha como escritor e resolve dedicar-se à política. Segundo, Vincent Jouve, a presença de uma personagem em diferentes narrativas contribui para a sua densidade e duração, o que acentua a sua autonomia e continuidade, obrigando o leitor a abandonar o cenário textual e a perspetivar um horizonte intertextual.<sup>77</sup> O mesmo postula Umberto Eco: “[q]uando as personagens de ficção começam a migrar de um texto para o outro é porque adquiriram direito de cidadania no mundo real e se libertam da história que as criou.”<sup>78</sup>

Assim, a composição e consequente verosimilhança de João serão estudadas em relação à totalidade dos textos em que é interveniente, descrevendo as relações que estabelece

---

<sup>76</sup> Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, p. 13.

<sup>77</sup> Cf. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 119.

<sup>78</sup> Umberto Eco, *Seis passeios no bosque da ficção*, p.132.

com outras personagens, os ambientes que frequenta, a sociedade em que se insere e os papéis que aí desempenha, os espaços por onde se move, a duração temporal do seu percurso, os objetos que o cercam, o programa que traça para si. Tal opção implica que se perspetive esta personagem em função da macronarrativa, tomando os diferentes enunciados como fragmentos de um todo, o que leva a que se considere esse conjunto de textos na ótica do romance de personagem. Estes compõem uma biografia fictícia, que dá conta de um percurso individual, organizado temporalmente, com as suas diferentes fases e crises marcantes e que será a primeira matéria a ser abordada.

As narrativas em que João da Fonseca Nogueira surge representado constituem momentos privilegiados em que se traz à liça a própria oficina de escrita. Com e através desta personagem-escriptor se projeta na obra de Autran a visão do ofício de escritor, desde uma placenta informe, passando pelo período de formação, até chegar à consagração nacional. Lá está ainda a questão da literatura mineira, o que é também equacionar os problemas da literatura e dos escritores regionais, e o enunciar da procura da criação da linguagem e da obra literária. João é simultaneamente a personagem que faz e a personagem que quer fazer. Veja-se por analogia a seguinte passagem: “[h]averia o assunto, que era a história do seu herói, ele mesmo, e haveria a história da própria história, que era a história do processo de narrar.” (AA, 186), ou seja, João direciona a sua escrita para uma dimensão metaficcional. O *topos* da criação literária, que tem marcado as narrativas modernas, é um dos traços distintivos da ficção de Autran – em especial na construção do seu *alter ego* –, que assim se perfila com outros escritores que tematizam a escrita literária: James Joyce, Virgínia Woof, Ítalo Calvino. Portanto, crendo que é neste âmbito que João da Fonseca Nogueira melhor se concretiza como personagem metáfora, a análise do seu percurso literário e da poética que preconiza constituirá um segundo aspecto a ser estudado a propósito desta personagem, procurando-se descrever o “manual de estilo e romance” metaficcional.

Por outro lado, verifica-se um paralelismo entre a biografia de João da Fonseca Nogueira e a do próprio autor. Perceber até que ponto ambas se aproximam e em que momentos se fundem será também objeto de análise. Encarar João como um *alter ego* de Autran é uma ideia partilhada por alguns dos principais estudiosos da sua obra. O próprio escritor, em vários depoimentos afirmou que a vida de um autor, de certa maneira, surge transposta na sua obra. João pode ser analisado como porta-voz do seu criador, estabelecendo-se entre ambos uma relação de interpsicologia.

## 2.1. Vida e paixões de uma personagem

*E João, sem perceber ia descobrindo que as coisas e as pessoas se encadeavam numa ciranda sem fim.*

Autran Dourado, *O risco do bordado*, p. 48

João da Fonseca Nogueira nasce no conto “Inventário do primeiro dia” (SS)<sup>79</sup>, numa madrugada que é especial por anunciar o dia em que ele deixará a sua família para ingressar no colégio, em São Mateus. Toda a ação deste conto pode ser entendida como o parto dessa personagem, há uma série de dados que remetem para uma experiência que se assemelha a um nascimento, ao início de um novo ciclo. A ação principia de madrugada: “[q]uando João acordou e abriu a janela, viu que ainda era noite.” (SS, 103), ao sair de casa, o dia já tinha nascido: “[q]uando puseram os pés na rua já estava bem claro.” (SS, 105). A roupa que João

---

<sup>79</sup> A fim de não criar demasiado ruído na leitura, as passagens seguintes, todas referentes a este conto, virão seguidas apenas do título da obra onde o conto se insere e do número da página.



usa é totalmente nova: “Gostava de roupa nova e naquele dia estava novinho em folha.” (SS, 103), peças que integravam o enxoval que levaria consigo para o colégio.

Ao encontrar-se com a mãe, já lavado e vestido, encara-a como se a não tivesse visto antes: “João viu de repente a mãe como se estivesse percebendo a sua beleza pela primeira vez.” (SS, 104). O momento é marcado pelo choro do menino e da mãe: “Só depois que o pai disse – Vamos, é que os dois começaram a chorar de verdade.” (SS, 105).

O dia que assim começa traz para João uma série de experiências marcantes pela sua novidade: a viagem de carro, a grandeza de São Mateus em relação a Duas Pontes, o almoço no hotel, o sorvete: “Era o encantamento, era a luz, era a vida. João achava demais aquele dia.” (SS, 110). Não falta mesmo a cerimônia do batismo, que acontece já no colégio:

Pense no nome que vai usar daqui por diante, porque você não é turco, não vai mudar de nome toda hora.

O menino nunca havia pensado nisso. Mudar de nome? Que nome ele ia assinar? Poucas vezes assinara o nome, a professora particular não lhe exigia isso. Para ela, João era apenas João. Lembrava-se que a mãe falava que teria muito gosto se ele usasse sempre o seu nome e que ela se chamava Fonseca. Com dona Felícia só assinara João Nogueira. Mas, com letra trêmula, escreveu João da Fonseca Nogueira. Era como o nascimento de uma outra pessoa. (SS, 111)

A trajetória de João neste conto remete para uma passagem, o que fica sublinhado pela viagem de Duas Pontes para São Mateus. Daí que as sequências possam ser lidas como desembraiagem, a “expulsão criadora da personagem romanesca”<sup>80</sup>: a passagem da escuridão para a luz, a viagem, o choro, a roupa nova, o batismo. Todas apontam para uma experiência inaugural. A casa familiar – com o seu calor e alimento – e os cuidados da mãe simbolizam o útero materno do qual o menino se separa, daí que, ao ver-se sozinho no colégio, tome consciência da sua falta de amparo, afinal cortara-se o cordão umbilical que o ligava à família: “[s]em saber porquê, procurava a proteção que lhe faltara quando viu se perder no fim da rua o carro do pai. Agora ele só.” (SS, 112)

---

<sup>80</sup> Cristina da Costa Vieira, *op. cit.*, p. 44.

Neste conto, merece especial destaque o momento em que o menino adota o nome João da Fonseca Nogueira. Simbolicamente, a atribuição ou a escolha de um nome está carregada de significado, o que as diferentes tradições – cristã, islâmica, chinesa, céltica, entre outras – têm posto ritualmente em evidência<sup>81</sup>. Tomar um nome significa passar a ser, já que o nome corresponde a determinadas prerrogativas e qualidades que se ligam a quem o carrega. O ato de pronunciar um nome é um ato criador, genesíaco, porque presentifica aquilo que designa. Este momento corresponde à criação da personagem que, a partir daí, passará a ser assim referenciada. Recorde-se que uma das condenações mais irreversíveis é a proibição de pronunciar o nome do sentenciado, rasurar o nome é condenar à morte<sup>82</sup>. Nomear é insuflar vida. Todos os estudiosos da personagem de ficção lhe atribuem relevância. Para Carlos Reis, o nome próprio assegura a existência do indivíduo no mundo possível ficcional, unificando os traços da personagem e demarcando-a relativamente a outras.<sup>83</sup> Cristina da Costa Vieira considera que a nomeação da personagem romanesca é o processo linguístico mais eficaz para a sua estabilização.<sup>84</sup> Vincent Jouve atribui ao nome próprio uma dupla utilidade no caso das personagens não referenciais: por um lado, o nome traduz por si só a ficcionalidade dessas figuras, por outro, significa a verdade dessa ficção. Além disso, o mesmo estudioso considera que o nome próprio é o suporte por excelência do efeito-pessoa, aquele que permite ao leitor estabelecer laços afetivos com os seres de ficção<sup>85</sup>. Jean-Yves Tadié, por seu turno, vê o momento da revelação do nome da personagem como algo de sagrado, à semelhança do que acontece nos livros santos.<sup>86</sup> Todas estas lições sobre a atribuição de nome aos “seres de palavras” clarificam a importância deste momento na construção de João da Fonseca Nogueira e que está frisada no texto, quando se refere: “[e]ra como o nascimento de uma

---

<sup>81</sup> Cf. Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 675.

<sup>82</sup> *Idem*, p.676.

<sup>83</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 292.

<sup>84</sup> Cf. Cristina da Costa Vieira, *op. cit.*, p. 49.

<sup>85</sup> Cf. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 111.

<sup>86</sup> Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 64.

outra pessoa. (SS, 111). Esta personagem passa assim a existir no universo ficcional de Autran Dourado, unificando, a partir deste primeiro dia – primeiro no colégio e primeiro como *homo fictus* –, as informações que progressivamente virão a ser reveladas sobre ele nos textos posteriores, instaurando o “blanc sémantique”<sup>87</sup>, de que falava Philippe Hamon, que será preenchido *a posteriori*, conferindo-lhe plausibilidade.

A leitura de “Inventário do primeiro dia” como o parto de João, ou pelo menos, um segundo parto, vem a ser legitimada por algumas passagens de outros textos nos quais se retoma esta personagem. Em *O risco do bordado*, cuja (des)ordenação cronológica é marcadamente fragmentária e difusa, uma das maneiras encontradas para assegurar a ancoragem temporal e datar uns acontecimentos em relação a outros é precisamente a ida de João para o colégio de São Mateus. Sintagmas temporais como: “João se preparava na época para prestar exame de admissão em São Mateus” (RB, 15), ou “[e]ra capaz de Zito nem mais querer andar com ele quando nas férias João voltasse de São Mateus” (RB, 17), localizam os eventos antes de João partir para o colégio. Já índices temporais como “[p]orque agora eu tinha dezesseis anos, vamos dizer dezessete anos, estava de férias visitando a família” (RB, 74), ou “[q]uando ainda estudava em São Mateus” (RB, 158), para além de darem conta da passagem do tempo sobre a personagem, amadurecendo-a, datam os acontecimentos como sucedidos após a ida de João para o colégio e seu regresso. Ora, esse tempo anterior a São Mateus é frequentemente conotado com a vivência placentária do menino João:

Quando ainda se achava afogado na placenta do tempo e mal podia se distinguir do mundo (RB, 157);

Aquele menino carregado de lembranças, umedecido ainda da placenta familiar de onde viera (RB, 173);

A própria alma ainda naquele tempo sanguinolenta da placenta do antigo menino (RB, 183)

---

<sup>87</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 128.

Em *Um artista aprendiz*, as circunstâncias que envolvem este primeiro dia são retomadas sob a forma de memórias de João, que ele sente reavivadas durante a viagem para Belo Horizonte. Também nesta ocorrência, volta a estar presente o léxico relacionado com uma forma de vida embrionária:

Foi assim mesmo quando deixei Duas Pontes não faz tantos anos assim, a lembrança, a memória é que esticam o tempo. *Quando ele abandonou o seu pequeno mundo antigo, deixava o cálido e placentário casulo materno e ia sozinho enfrentar o mundo selvagem e violento do internato em São Mateus.* (AA, 9)<sup>88</sup>

Em *O risco do bordado*, nos blocos anteriores a São Mateus, além do nome próprio, a personagem é designada através da repetição anaforizante da descrição definida genérica “o menino”, variando em “João era muito menino” (RB, 105) ou “o antigo menino” (RB, 183), que atesta a sua faixa etária e o seu papel social. A ação deste romance assenta na narração de experiências que João viveu e de outras que testemunhou. O ponto de vista assumido é o dessa criança, o que influencia a forma como as coisas são contadas e determina a própria legibilidade da obra. Esse olhar do menino, cujas lentes transfiguram o que é visto, surge sintetizado numa fala de tio Alfredo, situada no último bloco, “As roupas do homem”, quando João confere com os adultos a imagem que, em criança, construíra do jagunço Xambá:

Visão de menino é assim mesmo, disse tio Alfredo quando João lhe contou como ele menino via Xambá. Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas nos olhos feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelado. Olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga, não sei. (RB, 209)

Esta reflexão sintetiza, ou melhor, espelha a forma como a narração neste romance está subordinada a essa forma de ver. A infância é sinónimo de inocência, está ainda próxima da idade intra-uterina, embrionária, correspondente a uma fase de pré-consciência.

É sob esse prisma que se apresentam os blocos “Viagem à Casa da Ponte” e “As voltas do filho pródigo”: “[e]ntre o menino e as coisas, entre o mundo e a alma, um muro se erguia” (RB, 22). É a ingenuidade infantil que leva o menino a ver as mulheres da Casa da Ponte

---

<sup>88</sup> Em *Um artista aprendiz*, os sintagmas recuperados pela memória são grafados em itálico.

como ninfas, ou a fundir na figura de Xambá as características de um santo e de um herói de banda desenhada. A perceção deficitária do que se passa à sua volta, provoca-lhe angústia, desperta a curiosidade para o mundo incompreensível dos adultos, para uma realidade pressentida cujo entendimento lhe escapa: “aquele mistério; desde quando conseguia lembrar”; “o menino desconfiava farejando” (RB, 95). Esse olhar enevado, pouco claro, confere às recordações mais antigas de João um carácter desordenado, impregnando-as de mistério e imprecisão.

Não será por acaso que Kieran Egan, no seu estudo sobre os estádios de desenvolvimento, chamou à infância o estádio mítico<sup>89</sup>, o que se coaduna com a construção desta personagem criança. Autran Dourado constrói uma personagem esquiva, misteriosa, imprevisível, ampliando e explorando a sua psicologia pré-consciente, o que, por isso mesmo, a torna mais opaca para o leitor. Assim, João constitui-se de forma convincente e realista, precisamente por não ver devassadas todas as suas motivações, se se atender ao que Antonio Candido refere sobre o conhecimento parcial que se pode ter das pessoas:

Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer.<sup>90</sup>

Por outro lado, essa opacidade está na base do efeito afetivo de João sobre o leitor, pois a sua construção joga com certos mecanismos da psicologia humana, é inegável a ternura que as crianças despertam em qualquer registo artístico, como é o caso da literatura, mas também das artes plásticas e do cinema. Para Vincent Jouve, “moins le texte éprouve le besoin de décrire un personnage, plus est présumé la relation d’intimité qui l’unit au lecteur.”<sup>91</sup>

Porém saber-se tão menino, é saber-se impotente, incapaz de aceder ao pleno conhecimento das coisas, impedido de entrar em determinados espaços, o que mergulha João em ansiedade, em angústia e em humilhação: “João se imaginava sempre pequeno, nunca se

---

<sup>89</sup> Cf. Kieran Egan, *O desenvolvimento educacional*, p. 21-40.

<sup>90</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, p. 56.

<sup>91</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 138.

via crescendo” (RB, 17); “[s]e sentia humilhado. Via-se menino, mais menino do que nunca. Ai de mim.” (RB, 27). Por isso, se compara com Zito, afligindo-o ver o amigo a crescer rapidamente em tamanho e responsabilidades, afinal já trabalhava e ajudava no sustento da casa, para mais já tinha ido à Casa da Ponte, o que o leva a recear que Zito, ao franquear a porta do mundo dos adultos, o excluísse do seu convívio: “João se sentia arrasado. Zito envelhecia a olhos vistos, por dentro já era um homem certamente.” (RB, 27). Esse sentimento confunde João e leva-o a procurar atributos que o certifiquem no mundo do saber, do poder e do dizer dos adultos:

[a]quele gosta dela [Teresinha Virado] lhe dava uma certa cidadania, era um menino-quase-homem.” (RB, 28);

E depois, ele não era mais um menininho, tinha um amigo mais velho do que ele, daí a pouco ia embora para São Mateus. (RB, 109)

Agora ele sabia, ele menino tinha percorrido sozinho os passos que levam ao conhecimento da dor. (RB, 112)

A trajetória dialética desta personagem ao longo de *O risco do bordado* assenta precisamente na passagem dolorosa da idade edênica e pré-consciente da infância para a adolescência e depois para a idade adulta, ou, vista num sentido simbólico, para a idade do conhecimento. A narrativa vai dando conta do crescimento de João e das transformações que isto implica. O amadurecimento da personagem é uma das formas do tratamento do tempo neste texto, expresso através de uma rede semântica suportada por expressões como: “o tempo passando” (RB, 77); “depois do internato” (RB, 89); “[a]s coisas mudaram tanto, fazia tanto tempo, ele era tão outro” (RB, 184); “Depois de uma ausência de muitos anos, homem feito, João voltava a duas Pontes” (RB, 198).

A primeira etapa é precisamente a ida para o colégio, o que obriga João a crescer rapidamente para poder enfrentar o mundo selvagem do internato. A passagem pelo colégio distancia-o das personagens com quem conviveu na infância, levando-as a vê-lo de maneira diferente: “olha só que progresso que ele fez no colégio, dizia vovó Naninha” (RB, 63), ao

mesmo tempo que também João as vê de outro prisma, o caso mais flagrante é o de Zito, o amigo de infância por quem nutrira tanta admiração:

mais velho, eu começava a desconfiar às vezes da sabença e sisudez de Zito (*RB*, 77);

Zito ficou homem muito mais cedo do que ele. Um homem apagado, comum demais, sem nenhum interesse. Estava agora de uma sem-graceza! (*RB*, 179)

A metamorfose de João passa, como não podia deixar de ser, pelas transformações físicas que apagam progressivamente os traços de criança:

No colégio as coisas se sucediam numa rapidez espantosa: ele crescia. O menino ia ficando cada vez mais longe, ele passando esfuminho, esbatendo o desenho na folha de papel. Tudo corria numa velocidade vertiginosa.

O nariz grosso, o queixo pesado, o inchume dos lábios, o buço, mesmo os olhos ganhando um brilho duro e agressivo, de aço, iam alterando, apagando, esfumando os últimos vestígios do menino bonito que ele tinha sido. (*RB*, 172)

Esse rapaz que vai substituindo o menino procura por todos os meios sublinhar, acentuar o seu crescimento de maneira a convencer os outros de que já passou a barreira que separa o mundo da infância do mundo dos adultos. Adota uma série de procedimentos e cuida de acertar marcações que permitam o seu re-conhecimento: a afirmação da sua masculinidade, distante da sensibilidade de menino: “ele era um homem, não gostava mais daqueles cuidados, carinho é coisa de mulher, no fundo agora ele já pensava” (*RB*, 55); a indumentária, a linguagem e o conhecimento que o distinguem da mediocridade do meio da sua infância: “sabia muitas coisas, começava a empregar palavras difíceis” (*RB*, 74); as insígnias que atestem o seu novo ser:

O cigarro no canto da boca, o canivete grosso de várias folhas (até tesourinha de unha possuía, com que eu me distraía limpando a unha enorme do dedo mindinho que eu agora cismara de deixar crescer) (*RB*, 75)

E, por fim, o seu ateísmo e o gosto pela leitura:

Tinha corrido na cidade a notícia de que João perdera a fé e se recusava a ir à missa, para grande tristeza de sua mãe, coitada. O livro debaixo do braço e a ausência de fé, o menino se julgava uma figura muito importante aos olhos dos mais velhos. (*RB*, 200)

Em suma, toda esta encenação do jovem João acaba por estar ainda relacionada com a sua impaciência em crescer rapidamente. Há nesta personagem um esforço inteirado para

compor um figurino que lhe possibilite afirmar-se no seio da sua comunidade e fazer-se respeitar, o resultado final é uma construção consciente: “[o] homem que eu estava construindo não permitia que eu desse atenção às coisas que antigamente me deixavam maravilhado.” (RB, 75). Essa determinação surge no texto relacionada com o episódio de “Inventário do primeiro dia” no qual adotou o nome João da Fonseca Nogueira, o que volta a estreitar as ligações entre ambos os enunciados e a justificar a leitura da personagem numa ótica transtextual:

(quando teve de escrever o nome que deveria usar para sempre: pense no nome que vai usar daqui por diante, você não é turco para ficar mudando de nome toda hora, disse o diretor: e ele escreveu a letra trêmula, João da Fonseca Nogueira), identidade a que ele procuraria se adaptar a vida inteira (para a sua professora particular, para si mesmo, ele era apenas João, depois daquela primeira vez há muito tempo no colégio é que ficou sendo João da Fonseca Nogueira), na sua busca incessante de uma figura que ele ia montando com a paciência de um relojoeiro, uma imagem a que ele procurava amoldar a própria alma ainda naquele tempo sanguinolenta da placenta do antigo menino. (RB, 183)

Todos estes aspectos dão conta das importantes mudanças que se operam no estatuto social e mental de João, mas revelando mais da sua esfera psicológica do que da sua aparência física. Aliás, João é uma personagem quase sem corpo de tal forma se privilegia a sua vida interior. À exceção da referência citada acima que evidencia as alterações do corpo provocadas pela puberdade, a ausência de contornos físicos é uma das mais importantes zonas de indeterminação na construção desta figura, o que condiciona a sua apreensão, que se vê por isto obrigatoriamente dirigida para o espaço psicológico. Segundo Vincent Jouve: “[l]e lecteur ne concrétise dans un personnage que les traits mentionnés par le texte, c’est-à-dire les traits signifiants ; il laisse les autres dans l’indétermination”<sup>92</sup>.

Autran Dourado considera que bastam dois ou três traços simples, despojados para erguer uma personagem – citando o exemplo da corcunda de Quasímodo – e que esses traços funcionam como sinalizadores que levam o leitor a identificar a personagem<sup>93</sup>. Essa forma de

---

<sup>92</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 45.

<sup>93</sup> Cf. Autran Dourado, *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*, p. 95-96.



conceber os seres de ficção está patente em João da Fonseca Nogueira, que se constitui um signo dinâmico que se vai preenchendo e modificando ao longo da leitura, surpreendendo pela sua complexidade e pela impossibilidade de a captar na totalidade. João é assim mais realista e mais convincente, porque na vida real não é possível conhecer todo o complexo mundo interior dos indivíduos com os quais se interage, apenas é cognoscível uma diminuta parte das suas motivações. O que se articula também com a teorização de Antonio Cândido – a quem o nosso escritor atribui um entendimento das personagens muito semelhante ao dos romancistas:

a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente – bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério de psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência.<sup>94</sup>

- e ainda com a de Bakhtine, quando refere que o que é perceptível não é quem a personagem é, mas a maneira como ela se entende, a par com a ideia de que a visão artística que se veicula não é a da sua realidade, mas da sua tomada de consciência da realidade.

Ora é esse o *ethos* de João em *O risco do bordado*: a travessia da agnosia para o inteligível, inferindo-se por aí que a modalidade que determina cinco dos sete blocos seja a do saber: em “Nas vascas da morte”, o testemunho da morte de tio Maximino e o saber dizer; em “As voltas do filho pródigo” saber o mistério que envolve a figura de tio Zózimo; em “Assunto de família” saber a história envolvendo vovô Tomé e o bisavô Zé Mariano; em “As roupas do homem” saber a(s) história(s) de Xambá – este último, paradoxalmente, remetendo para a impossibilidade do saber total.

O processo de crescimento de João, o seu longo aprendizado da dor, de revelação em revelação, encaminha-se para o clímax que é o bloco VI – “O salto do touro” – como explica o próprio Autran:

---

<sup>94</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, p. 57.

Como esta história é o ápice, o clímax, o nódulo da narrativa geral e como lança luz sobre todo o livro, para a frente e para trás e ilumina sobretudo *Viagem à Casa da Ponte*. [em itálico no original] (PR:MC, 48)

O amadurecimento de João oscila entre a retórica da culpa e a retórica da sexualidade, semas que migram de uns blocos para os outros, fixando-se ora com mais, ora com menos intensidade. Em “O salto do touro”, fundem-se e reagrupam-se elementos importantes já indiciados nos blocos anteriores, contribuindo para a atmosfera densa, pesada, misteriosa, mítica que caracteriza esta passagem do romance *O risco do bordado*.

Neste bloco, João, apesar de incapaz de precisar o que aconteceu no eixo do tempo, tem consciência de que estes acontecimentos sucederam na fase em que deixou por completo de ser criança e passou a ser homem: “[a]os dezesseis foi que começou a explodir dentro dele o seu corpo de homem.” (RB, 158). Nele se conta que, durante um período de férias em Duas Pontes, João passa os serões em casa dos avós, numa rotina que junta os membros da família à volta da mesa, ocupados em tarefas diferentes: a avó faz croché, João lê, tia Margarida faz paciências. Entre João e a tia começa a estabelecer-se uma comunicação muda que passa pela troca de olhares e pelo sorriso vitorioso da tia quando esta completa com sucesso a paciência. Desde logo, João sente-se magicamente preso a esse tique da tia, uma espécie de fascínio que não consegue evitar. Numa dessas noites, João apercebe-se de que a tia Margarida está mergulhada numa abstração inusitada, próxima do paroxismo e da morte, com os olhos parados e completamente alienada da realidade. Para a chamar a si, sem a assustar, aproxima a sua coxa da dela, pressionando-a. É esse toque que desencadeia a experiência verdadeiramente iniciática que João viverá, pois a tia, apesar de despertar, não se afasta, antes procura esse contacto, surpreendendo João. Este pequeno nada provoca em João uma explosão de sensações convulsas, entre o prazer e a culpa, o medo e a incerteza, o fascínio da perdição, próprias de quem sabe que está a violar um interdito, sem o conseguir evitar, antes o desejando:

Ele sente o calor da coxa, o corpo vivo e quente, súbito vivo demais. O coração descompassado, sufocado em ondas quentes, ele mal podia respirar. Se contrai, fecha os olhos para só viver o quentume, a contração dentro do peito.

Será que aquilo estava mesmo acontecendo? Ele agora se entregava às sensações mais quentes, um prazer violento lhe estremeceu o coração. Será que percebia? Ela estava em si, será que tinha mesmo voltado? Não podia haver dúvida, pelo calor da coxa passando por ele. Queria ter a certeza de que ela estava percebendo, participava. Tinha medo de que tudo acabasse de repente. Bom e temeroso demais. Todo ele tremia, vibrava interiormente.

Ela estava percebendo? Queria ter a certeza. O prazer seria maior, o gozo mais fundo. Prazer e sensação difusa de pecado. (RB, 168)

Desta primeira vez, tanto João como tia Margarida podem superar o seu pecado, porque nada disseram, nem com os olhos, nem através das palavras, pelo que ambos puderam fingir que nada acontecera. É simbólico o valor deste silêncio, como se a culpa inarticulada se pudesse manter recalcada, esquecida, ainda que em estado latente. O pecado, não sendo nomeado, era como se não existisse, assim João e a tia podiam continuar a conviver, porque nada da sua falta havia sido revelado, mesmo tendo eles beirado perigosamente os abismos da violação de todas as interdições:

E assim nada acontecia, aquilo não mais se repetiu. No silêncio de cada um, sem mesmo a troca de um simples olhar, a palavra não sendo jamais possível, eles fizeram um trato escondido que haveriam de sempre obedecer. Cada um mergulhado no seu livro, João pelo menos esquecia, chegava às vezes a esquecer de todo.

Porque se ela sorrisse, João tinha a certeza de que toda a construção de silêncio iria por terra: ficariam desamparados, e cada um saberia que o outro sabia que tudo tinha acontecido, tudo podia de novo acontecer.

Quando acontecia se encontrarem sozinhos na sala, na cozinha na horta, um fugia do outro como se fugisse de uma culpa que se quer esquecida, um pecado terrível que os dois apenas começaram, jamais teriam ousado cometer. (RB, 171)

Mas pecado e culpa não ficarão para sempre reprimidos em estado latente, manifestar-se-ão mais tarde.

Na verdade, este bloco estrutura-se em várias sequências. Entre esta primeira ocorrência, esta falta, e a próxima há mesmo um branco no corpo do texto que corresponde a uma elipse no tempo e na ação: “[o]utra vez em duas Pontes, na casa de vovô Tomé. Uma noite fria de Julho, nas últimas férias que passava em Duas Pontes.” (RB, 176). Nessa noite, João vê-se preso da angústia e a da insônia, o seu espírito mais uma vez entregue à dor que

decorre da memória das experiências traumatizantes da sua infância. Ao abrir a janela para respirar o ar puro da noite, João apercebe-se da janela da tia aberta e da luz acesa. Esse momento coincide com a explosão do homem dentro do seu corpo, um homem avassalado por sensações fortes, primitivas, ancestrais, que, depois de desencadeadas, são irreprimíveis e irreversíveis, ele não voltará a ser menino:

Ele não era um menino, alguma coisa cantou forte dentro dele.

E de repente um touro feroz acordou dentro dele. Agora era só narinas, respirando apressado. Um touro de chifres vermelhos, saltando no labirinto escuro, sanguinolento. (RB, 179)

Sem se poder evitar a ligação entre este touro, selvagem, fantasmagórico, infernal, com a emergência dos impulsos sexuais, esta sequência corresponderá à falta original que redundará na condenação de João e de Margarida. João sai do seu quarto, atravessa o quintal e, escondido atrás de uma mangueira, entrega-se à contemplação da tia que se despe, entregando o seu corpo à noite e, sem o saber, à sofreguidão do adolescente:

Ele fechou os olhos com medo de ver. Queria ser surpreendido pela visão com que sempre sonhou, que sempre temia. (RB, 181)

Quando abriu os olhos viu que ela, na brancura de sua nudez, explodia toda em luz, luar. Toda ela nudez e luz: diáfana, pura leitosa. Ela podia morrer agora, morreria no seu mais alto momento de luz e glória. A nudez que via era maior que toda nudez que sonhara.

Ele sentiu um medo tão forte, um estremecimento tão grande uma dor tão funda, que cuidou também não resistir. (RB, 182)

João e a tia vibram no mesmo diapasão: a entrega aos impulsos sexuais, inconfessáveis, que devem ser reprimidos, censurados, sobretudo à luz do dia e quando se integram na rede das relações sociais que os obrigam a submeter-se a um saber viver ritualizado.

À luz positiva do dia, as relações entre tia e sobrinho não podem ser desviadas para o âmbito da sexualidade. Mas João e Margarida reencontram-se durante a noite, quando as sanções sociais e, neste caso, familiares estão suspensas, quando só os transgressores – porque não se entregam ao sono ritual – velam. Nesse espaço/tempo pode acontecer o que não tinha

acontecido da primeira vez: os olhos dos dois cruzam-se, confessando o pecado e a culpa, que deixam de estar inarticulados:

Sem poder se afastar, a boca aberta como quem procurava articular um grito: ele cuidou ouvir, ela na verdade não gritou. Não se afastou nem se cobriu. Quem teve de fugir foi ele, como se ele é que estivesse nu. (RB, 182)

João contempla a nudez da tia e esta sabe que foi contemplada, a tia descobre João a observá-la e este sabe que foi descoberto. Revelando-se um na presença do outro, revelaram também o seu pecado e são obrigados a assumir a sua culpa, ambos se sabem profanadores.

João desvendou a ambivalência da tia, levando-a a desmentir a imagem que ela procurava compor para os outros (lembrando aqui outra personagem do escritor mineiro, a igualmente desconcertante Rosalina que também se entregava aos impulsos sexuais durante a noite). Porém, o inverso também é verdadeiro, a tia também denunciou a entrega de João aos mesmos impulsos, talvez mais sacrílegos, porque se inscrevem no âmbito do tabu, ver a tia nua é entregar-se a uma relação condenável por ser incestuosa. Por isso, é João quem se sente nu: “outrem é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo.”<sup>95</sup> É um momento decisivo que funciona através do espelhamento: descobrir o outro em si, o lado sombrio que não se quer ver, o ato de João é devolvido pela tia, recaindo o seu efeito sobre si mesmo, tia Margarida é o mediador, o sacerdote que conduz João neste rito de passagem. Agora ele será expulso do paraíso, é a queda do anjo.

A partir deste bloco, João entrará definitivamente no mundo dos adultos, o que, sintomaticamente, acontece no bloco seguinte – “As roupas do homem”. Aí João é adulto e “[d]epois de uma ausência de muitos anos, homem feito, [...] voltava a Duas Pontes.” (RB, 198). O menino que tinha sido é deixado para trás, mas sem poder sepultar a memória das experiências traumáticas que marcaram as suas etapas de crescimento:

Ele se olhou na vidraça, era como se um outro João viajasse a seu lado. Ficou olhando a paisagem, procurava se interessar por ela, vencer aquela sombra de menino que

---

<sup>95</sup> Jean Paul Sartre, *L'êtr e le néant*, p. 276, *apud* Roland Bourneuf e Real Ouellet, *op. cit.*, p. 227.

carregava consigo, que parecia não querer nunca abandoná-lo. Mas o menino era insistente, impossível esquecê-lo. (AA, 14)

“O salto do touro” é decisivo na construção da personagem, mas vai também funcionar como uma encruzilhada que possibilitará uma leitura intratextual, intertextual a transtextual de João. A conexão sintática e semântica de João com tia Margarida mostra-se estruturalmente necessária por fundir neste bloco as isotopias da culpa e da sexualidade que são transversais a todo *O risco do bordado*. Em primeiro lugar este episódio faz *pendant* com os blocos “Viagem à Casa da Ponte” e “Valente Valentina”, pela tónica colocada na descoberta da sexualidade por João. Essas primeiras incursões eróticas desembocam explosivamente em “O salto do touro”.

Mas não é apenas por aí que o bloco se liga à totalidade do livro. João, vivendo esta experiência, aproxima-se do avô Tomé no que à culpa e ao remorso diz respeito. No bloco imediatamente anterior, “Assunto de família”, vovô Tomé narra a João a vivência devastadora da sua relação com o pai, Zé Mariano, precisamente analisando e procurando compreender qual a dimensão da sua culpa na morte do pai, perspectivada em função da morte de tio Zózimo. Tomé liga ambos os acontecimentos pelo nexo da causalidade: a morte de Zózimo como castigo pela morte de Zé Mariano:

Vovô Tomé sempre teve esta mania: quando acontecia alguma coisa de ruim ele ficava perguntando qual tinha sido o seu quinhão de culpa.

Depois que tio Zózimo morreu é que a coisa voltou, durava dias e dias. Não pregava os olhos de noite, a cismar, enxameando a alma de fuligem. (RB, 121)

Para buscar alívio, vivia dizendo que não era o único culpado. Culpa maior cabia à mãe dele, vovô Tomé tinha sido apenas a mão estendida. (RB, 122)

“Assunto de família” é recuperado em “O salto do touro” através da memória de João: “vovô Tomé, aquela confissão que lhe fez um dia. O bisavô Zé Mariano, vovô Tomé e o irmão natural, seu Teodomiro” (RB, 177), instaurando a culpa como a linha que costura ambos os blocos, ligando o avô e o neto, tornando-os elos da mesma cadeia.

Ora, uma leitura atenta do bloco VI revela que a culpa de João em relação a tia Margarida é apenas a camada mais superficial de uma falta maior, mais profunda, que verdadeiramente o atormenta. Essa mais antiga é também indizível, é mais dolorosa ainda, porque envolve a nudez da mãe. João usa as figuras de Teresinha Virado e de tia Margarida para a mascarar, já que não ousa sequer que essa recordação aflore os seus pensamentos:

uma pasta de dor dentro dele; esta [a mãe] ele esquecia, não queria nem mesmo nas noites insones, afogado em tentação e pecado, lembrar: o corpo que aos seus olhos de menino era a própria brancura. Aquele corpo branco, molhado de banho, recendendo brilhoso, mesmo nos confins da noite, na escuridão mais pesada, era um ponto dolorido de espanto, um abismo luminoso de dor. (*RB*, 157)

Tal como vovô Tomé, João não consegue apurar a sua quota de culpa, uma vez que o vislumbre do corpo molhado da mãe aconteceu sem que ele quisesse, mas marcou-o com um remorso de que não se conseguiu libertar mais: “Essa [a mãe] era o seu pecado mais fundo, a sua maior dor, embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse. Porém a culpa tudo tingia e envenenava” (*RB*, 158). Para João, deslocar o impulso do desejo ora para Teresinha Virado, ora para tia Margarida – apesar da relação de parentesco com esta última – era fingir as vagas do medo, da angústia, do remorso. Apesar de continuar em transgressão, era uma violação menor, podendo dessa maneira manter recalcado nos recônditos da sua consciência o outro crime maior:

Se não era possível substituir a imagem nua e dolorosa da mãe nem pela lembrança real de Teresinha Virado, aceitava como um castigo inevitável, um pecado menor a lembrança daquela noite na casa de vovô Tomé. (*RB*, 175)

A psicologia de João é, assim indissociável, deste episódio que o agrega ao ambiente familiar cheio de interditos, de ritualizações, de incomunicabilidade, de segredos inconfessáveis. João vê-se integrado nessa atmosfera pesada e opressiva, pois também ele tem um segredo a esconder, uma quota de culpa a expiar. João completa a ciranda de que fazem parte vovô Tomé, vovó Naninha, os tios Zózimo e Alfredo, tia Margarida, a mãe e, num plano mais recuado, até o pai. Além disso, perfila-se igualmente como mais uma personagem de

recorte edipiano dentre a galeria que Autran Dourado foi compondo, como, por exemplo, Gaspar de *Os sinos da Agonia*.

Numa lógica intertextual, em “O salto do touro”, a construção da personagem liga-se ao mito do Minotauro. Começando por ser identificado como “um dos sete jovens que seriam sacrificados pelo touro no labirinto” (RB, 153), João, mais adiante, será, ao mesmo tempo, o jovem sacrificado e o monstro a quem se sacrifica:

Na lógica terrível dos sonhos ele se salvava e se perdia: era não apenas um dos sete jovens sacrificados pelo touro, mas o próprio Minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto. (RB, 176)

Assim João é a criança que é sacrificada para que o seu lugar seja ocupado pelo adulto, daí a sua metamorfose de vítima em algoz, o menino inocente será substituído pelo jovem culpado. Através dessa referência, o bloco constrói-se também dentro da semântica de um amor culpado, de impulsos ligados à virilidade, à sexualidade reprimida, ao esforço colocado na repressão das pulsões do inconsciente.

O touro, segundo o *Dictionnaire des symboles*<sup>96</sup>, evoca a virilidade do macho impetuoso, a energia sexual, está também ligado às divindades lunares e à noite. Este simbolismo articula-se semanticamente com este bloco, já que João passa por uma espécie de rito iniciático, mistério que está na origem da sua transformação, constituindo-se um feixe de semas que estão disseminados por todo o livro: “as várias imagens e símbolos, distribuídos, ritmicamente, por todo o livro, sobre touro, sangue, sacrifício, Minotauro, labirinto e memória, Cronos” (PR:MC, 49). Observe-se como, na passagem que abaixo se cita e que antecede o momento em que João abrirá os olhos e verá a tia nua, vivendo uma experiência tutelada por Eros e Tânato, há toda uma rede lexical que aponta para afinidades com os mitos arcaicos, essas camadas sedimentares que se acumulam no inconsciente coletivo e que atestam a permanência de constantes psicológicas universais:

---

<sup>96</sup> Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 929 e sgs.



Uma dor verrumava fundo, varando. Tinha medo de abrir os olhos e ver. Os olhos fechados, dentro dele espocavam gritos, foguetes na escuridão. Eram palavras gritadas por bocas vermelhas, de dentro de negros labirintos. Nudez, mistério, brancura, morte! Êxtase, transe, fascínio, agonia, ressurreição! Todo ele eletrizado, à espera de morrer. (RB, 182)

Por fim, o episódio de tia Margarida será posto ao serviço da construção hipertextual de João, já que se transformará em *leitmotiv*, retomado nos textos subsequentes. Este passo pela sua recorrência, pela forma como outros textos reenviam para ele, assume uma função anafórica, concretizada através dos sonhos, recordações e angústias da personagem. Trata-se de um procedimento de acentuação que sublinha a psicologia torturada do aspirante a escritor e assessor da presidência e que permanecerá no artista de renome que discute literatura com o malogrado Ismael:

Mitos e fantasmas. O cheiro das mangueiras, um cheiro resinoso que o fazia sempre lembrar de tia Margarida nua diante da janela, o luar lhe banhando o corpo.

É evidente, João que tia Margarida está no lugar de sua mãe, disse o médico. Os olhos cheios de lágrimas, João começou a chorar. A mãe saindo do banho descuidadamente, o roupão aberto, ele vira menino o corpo nu da mãe, os pêlos, a brancura leitosa do ventre. (SER, 79)

O episódio de tia Margarida dançando nua (ele escondido detrás de uma mangueira), oferecendo os seios ao luar, devia fazer *pendant* com outra cena “pecaminosa” – a mãe saindo nua do banho. E o coração doía-lhe na memória. (AA, 189)

O perfil ideológico, social, mental, cultural e ético de João, as suas opções e as suas atitudes mentais estão estreitamente conectados com as relações semânticas que João estabelece com o espaço e com outras personagens, compondo a sua sintaxe na totalidade da obra de Autran. Dessa forma, se constitui a sua axiologia que é indissociável da conjugação desses elementos.

A relação com o avô Tomé e com o espaço rural de Duas Pontes permite clarificar o estatuto socioeconómico da personagem. Apesar das poucas informações que são adiantadas, a dado momento, João define-se como “o produto típico e final de uma aristocracia rural decadente” (ASR, 133), ou seja, é originário desse “mundo condenado a desaparecer” (AA, 20). O espaço rural da economia agonizante do café pontua os romances de Autran e

influencia o percurso de João. A sua proximidade com vovô Tomé é também de cariz económico. Do pai de João – figura praticamente ausente da sua composição – pouco se sabe, apenas que é dado a ideias progressistas: é dos primeiros habitantes de Duas Pontes a ter carro e tenta substituir, sem sucesso, a cultura do café pela cultura do algodão, acabando arruinado e economicamente dependente de vovô Tomé. É este que sustenta toda a família e que garante inclusivamente os estudos de João: “vovô Tomé é que deu o dinheiro para a passagem. Como se comprometera a custear os estudos de João em Belo Horizonte.” (AA, 13). João provém de uma família modestamente ilustre, que lhe garante a educação num colégio interno, o que o habilita superiormente em relação aos seus companheiros de geração e da cidade, como é o caso de Zito e de Tuim, gozando ainda de algum conforto económico: “[e]u era o único menino na cidade que tinha bicicleta” (RB, 84).

Oriundo dessa cidade do interior de Minas Gerais, governada por velhos patriarcas regidos por um código de honra cujos pilares são a macheza e a coragem, a formação de João acabará por estar enraizada nesses preceitos transmitidos precisamente pelo avô Tomé. Em “Inventário do primeiro dia”, João reúne forças para superar aquele dia através dessas normas, uma delas que o impedia de chorar “na presença de estranhos. Precisava ser homem” (SS, 112). Código que voltará a ser referido em *O risco do bordado* e completado em “Os mínimos carapinas do nada”: João não deve fazer qualquer trabalho manual, nem beijar mão de homem, nem bater num homem, sendo preferível matá-lo a provocar-lhe essa humilhação. A persistência dessa memória de grupo que o leva a reproduzir comportamentos sociais, ainda que involuntariamente, envergonhará João que, face a uma desenvolta Aurélia, não consegue deixar de colocar a questão da virgindade da mulher. Embora afastado de Duas Pontes, já na posse de importantes aportes educacionais e culturais, João não pode evitar que essa memória de grupo venha ao de cima:

Voltava dentro dele a pergunta que lhe obcecava a mente de macho, desde menino criado na tradição patriarcal, seus valores, seu absurdo código de honra: será que ela é virgem.

Ele se sentia morto de vergonha. Apesar de tanto tempo longe de Duas Pontes, as raízes da sua alma mergulhavam fundo na terra roxa sul mineira, alimentando-se de velhos preconceitos. (AA, 227)

Em *Um artista aprendiz*, pela adição de marcas definidoras que são incluídas através da focalização em João, vai-se completando o seu traçado psicológico. Neste romance, João ainda está cronologicamente próximo dos eventos narrados em *O risco do bordado*, ou seja, da sua infância e do ambiente familiar traumatizante. Estes continuam presentes, marcando-o: “[v]ocê não teve uma infância feliz, não é João?” (AA, 269) é a pergunta que lhe é colocada, além disso, João espanta-se com a harmonia que observa em casa de Márcio: “é impossível existir uma família tão feliz assim, disse a si mesmo, comparando a família de Márcio com a sua” (AA, 43). Neste livro, para além do aprendizado literário, João entrega-se ao aprendizado da vida, que passa pela experiência da dor. João conhecerá essa faceta da condição humana através do amor, da morte, das cisões éticas, do conflito com outras personagens e da necessidade de reformular as suas convicções. Provas diferentes que lhe revelarão ângulos distintos da dor.

Segundo Vincent Jouve, “[l]e dernier thème étroitement lié à la intimité du personnage est celui de la souffrance. L’individu semble ne pouvoir se livrer totalement qu’à travers sa blessure”<sup>97</sup>. Indiretamente, a caracterização de João é conduzida de forma a evidenciar os fatores de clivagem interior que desvendam a sua alma atormentada. O itinerário de João, com a sua sucessão de crises, revela-o ambivalente, cindido, entregue a sentimentos pendulares, entre a timidez e a exacerbação, a fúria e a mansidão, a ligeireza e o negrume. Em suma, uma profunda divisão interior que o leva a temer a própria loucura – marca hereditária da sua

---

<sup>97</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 140.

família mineira. É interessante notar que, para Antonio Candido, “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo”<sup>98</sup>

Essa densidade, que nasce da duplicidade de João, mantém-se estável e reconhecível em *A serviço del-Rei*, agora agudizada pela depressão causada pelas jogadas de bastidores do cenário político em que a personagem se movimenta. Enquanto assessor de imprensa de Saturniano, João volta a deslocar-se no espaço – a ação de *A serviço del-Rei* decorre no Rio de Janeiro – e a cruzar-se com outras personagens. Sem contradizer nem substituir as características já conhecidas do agora aprendiz de político, Autran expande o seu universo, introduzindo novos matizes que lhe completam o sentido global. João, entre Maquiavel e Pigmalião, movimenta-se no seio da elite do poder e da economia, contactando com juristas, bispos, generais, ministros, enfim toda uma corte que vive em intimidade e/ou à sombra do poder político, na verdade, oportunistas que esperam beneficiar dessa proximidade. João ora entra em oposição com essa parcela da sociedade, desnudando a sua podridão e a forma imoral como grassa a corrupção – “Ali uma cambada de pícaros, pulhas e vigaristas!”; “Golpistas, negociastas sedentos de poder” (ASR, 59) –; ora se harmoniza com ela, assumindo as mesmas cores – “[a]s cartas na mão, João pensava o melhor partido que poderia tirar da situação. Tinha que ser esperto e manhoso como um jogador de truco.” (ASR, 94). O meio político parece contagiar quem nele se movimenta e João não se escusa a procurar por todos os meios ser mais um dos que colhe proveitos dessa esfera de influência.

A esta personagem se ajusta a asserção de Roland Bourneuf e Real Ouellet de que “o herói do romance não se confronta apenas com os seus demónios interiores; integra-se numa sociedade”<sup>99</sup>. Assim, João acaba por incorporar diferentes programas: político, traidor, membro do Partido Comunista, mulherengo, apaixonado, sensível, cortesão cínico, para os abandonar a todos e estabelecer como único válido ser escritor.

---

<sup>98</sup> Antonio Candido, *op. cit.*, p. 59.

<sup>99</sup> Roland Bourneuf e Real Ouellet, *op. cit.*, p. 238

Autran submete João da Fonseca Nogueira a importantes transformações sociais, intelectuais e mentais: de menino pré-consciente com dificuldade em apreender o significado das experiências que vive, a jovem trespassado pelas metamorfoses da adolescência e noviço num mundo selvagem ao qual tem dificuldade em se adaptar; de aprendiz de artista em busca da forma própria, a assessor político dividido entre o seu código de honra e a ambição que o faz querer aproveitar todas as oportunidades em benefício próprio. Os desejos, temores, vacilações, conquistas e fracassos, a sua necessidade de se afirmar em diferentes contextos, remetem para a sua axiologia. A forma como se posiciona perante ela, aliada à sua apresentação multidimensional, contribui para a complexidade e densidade psicológicas que fazem de João uma verdadeira personagem redonda.

A evolução da personagem está estreitamente relacionada com a passagem do tempo, o que permite amadurecê-la e envelhecê-la. Em *Um artista aprendiz*, após ter terminado a sua educação sentimental que passou por diferentes formas de viver o amor: um amor lírico e platônico com Doroteia, um sentimento de afinidade sensível com Teresa, uma paixão intensa e exacerbada de recorte trágico e dolorido com Aurélia, acaba por casar com Maria da Glória. Em *A serviço del-Rei*, continua casado e é pai de quatro filhos, mas não se coíbe de viver tórridos romances com Dininha Imaginário, mais um sintoma da sua ambivalência. Essa visão caleidoscópica que é dada de João conduz a diferentes retornos por parte do leitor, que ora se entenece com a sua sensibilidade, ora rejeita a atuação cínica da personagem, ora se identifica com ela, ora se empolga com as suas conquistas, ora repugna os seus atributos menos positivos. Fechados todos os livros, aprendido na sua totalidade, João goza já de grande familiaridade e intimidade com o leitor.

A construção de João da Fonseca Nogueira é o resultado de diferentes processos retóricos, em especial os relacionados com a expansão diegética, que permite colocá-lo a protagonizar uma multiplicidade de ações. Ao mesmo tempo, há toda uma gestão de elipses e

de zonas obscuras que, ainda que não sejam clarificadas, não fazem perigar a sua coesão e coerência. Aliás, em relação a possíveis incoerências na atuação de João, elas mais não fazem do que torná-lo ainda mais convincente, afinal um ser que se pautasse rigidamente por um código de valores que se mantivesse inalterado, deixaria de ser uma personagem redonda para ser um tipo. Para Cristina da Costa Vieira, a analepse é precisamente uma das formas de conferir espessura psicológica à personagem romanesca, ao garantir-lhe um passado, uma profundidade temporal que, eventualmente, lança luz sobre algumas das suas ações<sup>100</sup>.

Já se sabe que, em João da Fonseca Nogueira, essa densidade é acentuada pela sua memória que, explicando muitas das suas clivagens interiores, garante a permanência de traços mais ou menos estáveis que contribuem para a identificação desta figura no universo ficcional do nosso escritor. A maior parte das vezes, essas memórias estão relacionadas com a sua infância em Duas Pontes, mas de uns livros para os outros, outras lhe são acrescentadas, como é o caso da sua passagem pelo Partido Comunista. Efetivamente, João afigura-se uma personagem tão inesgotável quanto insondável, tanto quanto o são os seres humanos, a sua sintaxe e a sua semântica parecem apostadas em esbater as diferenças entre este ser feito de palavras e os seres de carne e osso, ainda que, como já se disse, a sua dimensão física esteja praticamente rasurada.

Na apresentação de João, na sua configuração perante o leitor, predomina a caracterização indireta e psicológica, alternando com algumas passagens em que ele se refere a si mesmo, dando conta de alguns aspectos do seu mundo interior. A sua relação com os outros, o seu discurso, os seus atos e a forma de reagir constituem processos dinâmicos de apresentar a personagem que Autran explora de maneira dispersa e fragmentária nos textos em que João intervém. Assim se vai desenhando o seu perfil sociológico, psicológico, cultural, ético e ideológico. Conjugados com essa forma de apresentar a personagem, o

---

<sup>100</sup> Cf. Ana Cristina Vieira, *op. cit.*, p. 272.

recurso ao discurso indireto livre e ao monólogo interior, que no escritor mineiro surge frequentemente associado à falsa terceira pessoa, permite ir ainda mais longe na exploração das profundezas do ser. Autran deixa uma espécie de repto aos leitores quando, discorrendo sobre a personagem, afirma: “[a] questão de ter o personagem ‘vida’ é outra coisa inteiramente diversa: depende do dom, nato ou conquistado, do escritor, de criar essa impressão” (*PR:MC*, 103). Perante o todo coerente que João da Fonseca Nogueira representa na sua escrita, convincente pelo seu realismo – não o do século XIX – mas o realismo que leva o leitor a considerá-lo como autêntico, é de crer que Autran tem esse dom e que foi bem sucedido, conseguindo dar vida a João da Fonseca Nogueira.

## 2.2. A personagem como metáfora

*Eu quero ser o escritor mais importante da minha geração, disse João. Um marco, como Machado de Assis.*

Autran Dourado, *Um artista aprendiz*, p. 119

De todas as personagens que compõem a galeria de Autran Dourado, João da Fonseca Nogueira é aquela que apresenta com maior consistência um projeto de vida: ser o maior escritor da sua geração. Também sob esta ótica se revela uma personagem redonda, de acordo com a terminologia de Forster: “The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing Way.”<sup>101</sup>, dado o investimento nesse projeto e a forma como se vai moldando em função dele. João, enquanto escritor, cresce e evolui de uns textos para os outros, intervém na ação, faz opções metodológicas, busca a sua poética, é socialmente reconhecido nesse papel. Assim, a profissão de escritor é uma etiqueta estável e recorrente

---

<sup>101</sup> E. Forster, *Aspects of the novel*, p. 81.

que contribui para a coerência e coesão desta figura e, conseqüentemente, dos textos em que ela surge. A apropriação do leitor e a transposição de João de um para outro texto, ou seja, a sua transtextualidade é assegurada pela anaforização e pela co-referência, que remetem para esse estatuto e que agregam ações diversificadas. O papel de escritor é um aspecto incontornável na construção dessa personagem, sobretudo porque ela surge como um signo intrinsecamente motivado: “[f]aço tudo para ser o escritor mais importante da minha geração.” (ASR, 12). Tal desejo remete para uma dimensão psicológica e ideológica que influi sobre o horizonte de expectativas do leitor.

Ser escritor constitui um dos eixos modais de João da Fonseca Nogueira: querer saber para poder fazer, ou seja, um aprendizado literário, que é explorado de forma transversal na sua construção actancial, sendo, contudo, a isotopia narrativa dominante em *Um artista aprendiz*. Segundo Vincent Jouve “[l]e vouloir transforme le personnage en un actant-sujet orienté vers un but.”<sup>102</sup> É enquanto actante dessa demanda pela aprendizagem, pela apropriação de técnicas narrativas, pelo domínio da linguagem, pela conquista da sua própria poética, pela afirmação enquanto escritor – soma de saber, saber dizer, saber fazer – que João se projeta e se esculpe enquanto personagem.

O seu aprendizado inicia-se pela leitura. Começa por um fascínio pelos livros desde a infância, gosto cultivado através da sua interação com o doutor Alcebíades e com dona Felícia:

João menino na casa do dr. Alcebíades, que lhe emprestava os livros que o iniciaram no vício da leitura, se transformara num devorador de livros (AA, 22)

minha professora, tão boa, praticamente foi ela que iniciou a minha cabeça na literatura, me deu para ler coisas avançadas demais para a minha idade (AA, 26).

Antes de escrever romances, João é um ávido leitor de romances, semá iterativo na sua construção romanesca: “[l]es livres sont mon ivresse, pensou João” (ASR, 111). O livro é

---

<sup>102</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 115.



tomado como um objeto simbólico que o categoriza na ação e perante as restantes personagens, permitindo-lhe destacar-se e afirmar-se socialmente, até em rutura com valores consagrados, recorde-se o orgulho de João ao exhibir-se na pequena Duas Pontes com um livro debaixo do braço, copulativamente com o seu ateísmo. Numa cidade presa aos valores da violência, da propriedade, da iliteracia, João é um elemento dissonante, que integra o restrito grupo dos letrados locais: o professor Maldonado do Amaral, os médicos Alcebíades e Viriato, o juiz Saturnino Bezerra, Ismael e Donga Novais.

A paixão pelos livros marca todo o percurso da personagem: João discute livros, heróis e autores com outras personagens letradas: com o professor Maldonado do Amaral, com o doutor Alcebíades, com Ismael, com os colegas de geração, com o poeta Quintiliano Dantas, com escritores com quem contacta – Matias Alencar e Luciano Rego. É frequentador assíduo dos espaços ligados ao livro: livrarias, sebos, bibliotecas públicas e privadas – a do doutor Alcebíades, a de Quintiliano, as de escritores modernistas com quem convive. O livro é constantemente objeto de desejo de João, carência que é forçado a suprir de maneira mais ou menos engenhosa: através do empréstimo, através da compra, ou mesmo sub-repticiamente surripiando-o, por exemplo, da rica biblioteca de Quintiliano. As reflexões de João, a propósito de qualquer assunto – política, afetos, aprendizado, memórias, literatura – são marcadamente citacionais, suportadas por textos e autores que mantêm uma qualquer relação com os desenvolvimentos em que se vê imerso: Shakespeare para a traição política, Pigmalião para a relação com Saturniano, Wilhelm Meister para o aprendizado literário e a relação com as mulheres da sua vida, Camões e Drummond para as suas investidas amorosas...

Os sábios conselhos de Sílvio Sousa, em *Um artista aprendiz*, incluem precisamente a leitura como parte integrante do processo de formação do aspirante a escritor. O conhecimento aprofundado das obras de grandes escritores, tanto da Literatura Brasileira como de outras grandes literaturas – a Francesa, a Inglesa, a Alemã, ou a Russa – bem como o domínio

de outras línguas surgem como condições *sine qua non* no percurso daquele que ambiciona passar de leitor a autor de livros. João põe em prática estes conselhos do experiente escritor com grande obstinação: intensifica as suas leituras, estuda o francês e o inglês, consciente de que o artista, na transição do ideal para a concretização, tem de percorrer caminhos “difíceis e pedregosos” até atingir a sua “forma própria e madura” (AA, 16). Estes ensinamentos ligam-se a outras ideias que João vai defendendo a propósito do ofício de escritor. Em conversa com o doutor Alcebíades, rejeita o modelo do “escritor ignorante do romantismo” (AA, 80), assim como a ideia de que a obra nasce da inspiração, defendendo antes que o escritor deve ter noção aturada do seu ofício e daquilo que os outros maiores do que ele já conquistaram. Enquanto noviço, ele tem a preocupação de “tomar conhecimento da melhor literatura brasileira moderna” (AA, 80). Na ótica da teorização de Philippe Hamon, intenta transitar do ser para o fazer, da qualificação, para a função.<sup>103</sup>

A interação de João com outras personagens leitoras e conhecedoras da literatura, com quem pode argumentar, assertar, negar, e a quem interroga e prova as suas concepções artísticas, contribui para clarificar as suas hesitações, impulsionar as suas escolhas, definir obstáculos a vencer. O contacto, em *Um artista aprendiz*, com a ousada Aurélia, durante a viagem de Duas Pontes para Belo Horizonte, leva João a tomar consciência da limitação dos seus conhecimentos da literatura brasileira moderna. Face à desatualização do seu saber, afinal lia apenas “antigórios e coisas ultrapassadas” (AA, 73), ele reconhece a necessidade de alargar e completar a sua educação: “[c]omo aconselhara Aurélia, passou a comprar o jornal *A manhã*, por causa do suplemento literário através do qual começou a instruir-se sobre o que de melhor havia na literatura brasileira moderna.” (AA, 73). O convívio com outros jovens escritores da sua geração, que procuravam igualmente acertar o seu caminho, é também relevante faceta do aprendizado coletivo recomendado, mais uma vez, por Sílvia Sousa.

---

<sup>103</sup> Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 133.

Outro elemento revelador do escritor que João quer vir a ser prende-se com os escritores que admira, aqueles que personificam o género de artista que ambiciona ser. Uns são admirados pela junção das suas dimensões humanas e literárias, como é o caso de Malraux e Sílvio Sousa. João fica tão empolgado com o livro *La condition humaine*, do escritor francês, quanto com o facto de este ser tido como uma vedeta internacional por ter sido “o poderoso ministro de De Gaulle” (ASR, 72), o que se torna significativo numa obra em que o próprio João acalenta o sonho de vir a ser ministro de Saturniano, também ele mordido pela “mosca azul da ambição” (ASR, 95). Mas, sem dúvida, o modelo maior, o que corporiza todas as qualidades literárias que João almeja, é Sílvio Sousa, que, para além da escrita contida, prima pelas suas qualidades humanas:

descobriu o escritor mineiro Sílvio Sousa, por quem se tomou de verdadeira paixão, sobretudo pelo seu escrever bem, um português que ele chamaria mais tarde 24 quilates, tudo, toda emoção contida nas estritas regras gramaticais, e mesmo um admirável romancista. (AA, 30)

Da mesma forma, os modelos rejeitados reiteram os objetivos de João. Veja-se a opinião que manifesta a respeito de Mauriac e Bernanos, com os quais não se identifica, porque a obra que quer fazer não se inscreverá na problemática da culpa e do pecado, que, segundo João, enforma a escrita dos exemplos referidos.

Outro objetivo que João traça na sua aprendizagem é a aquisição do saber técnico que lhe permita tratar de forma adequada os temas que se propõe abordar a fim de tornar-se o maior escritor da sua geração: “[m]e interessa aprender todas as técnicas narrativas possíveis e imagináveis” (AA, 136). Para poder explorar o monólogo interior, estuda em especial o livro *Les lauriers sont coupés*, do francês Dujardin, tido como criador dessa forma de escrever, bem como os dos seus teóricos e cultores, Valéry-Larbaud e James Joyce. O mesmo sucede quando se decide a pesquisar a técnica narrativa de Proust, lendo aplicadamente *À la recherche du temps perdu*. Quanto à técnica do ponto de vista narrativo, João opta por seguir

os ensinamentos de Henry James em *The art of the novel*, que, mais uma vez, estuda com cuidado:

Em Henry James, além do seu simbolismo, da pureza da narração, me interessa sobretudo a técnica do ponto de vista narrativo, que passarei a usar. Não sei se a técnica do ponto de vista narrativo é invenção dele, é muito difícil inventar em literatura. Vai ver os gregos... (AA, 180)

Por sua vez, é decisivo nessa aquisição de competências técnicas o contacto com a escrita de André Gide, neste caso pelo facto de este escritor francês cultivar um novo estilo de romance, sem assunto, um romance-colagem, a plasticidade cultivada mediante a diversidade de assuntos incluídos na obra, sendo que João dá especial ênfase à dimensão metaficcional e metalinguística:

romance de um romance, pois Edouard registra no seu diário a evolução do romance que está escrevendo, ao mesmo tempo que o romance se desenvolve, os problemas técnicos com que se defronta. (AA, 120)

Na definição de João enquanto escritor, isto é, nos seus tateios em busca da sua forma própria, verifica-se a tendência para seguir de perto os modelos que abordaram temas ou maneiram técnicas que João quer tratar e desenvolver. Para cada objetivo, dúvida ou problema estético, parece haver sempre uma voz que já se fez ouvir. A leitura de Byron é tomada como ponto de partida para abordar literariamente o episódio marcante vivido por João com tia Margarida na juventude, já que constava que o escritor inglês mantivera uma relação amorosa com a irmã (ASR, 79). Luciano Rego, personagem-escritor com quem João contacta em *Um artista aprendiz*, impressiona-o pelo tratamento que dá ao romance social de 30, afinal João estava interessado em tudo o que tivesse a ver com essa década porque correspondia à época em que decorria o romance ele estava a escrever: *Viagens na terra do menino*.

É na esteira de Sílvio Sousa, “lendo, relendo e imitando um conto dele” (AA, 30), que João escreveu o seu primeiro conto, “Faca de menino”, que chega a ser premiado. Por outro lado, reconhece em outros textos daquele escritor mineiro afinidades temáticas com a obra que pretende desenvolver: o ambiente de clausura de um colégio interno e a vivência na

“medíocre paradeza” das cidades perdidas do interior de Minas, tal como a sua Duas Pontes natal. Essa dimensão parodística da escrita de João fica assim sublinhada. Ele pertencerá ao conjunto de escritores que carregam consigo a memória dos textos que leram, que não conseguem olvidá-los ao conceber a sua própria obra, restando-lhe imitá-los, parodiá-los, de forma séria ou satírica. Daqui resulta a grande ambiguidade das obras de que João é personagem, pois estas referências, estas citações acabam por duplicar, espelhar a construção do texto de que é categoria integrante. João escreve textos e protagoniza textos cujos matizes paródicos são incontornáveis.

Uma asserção reiterada em diferentes passagens e que se liga a essa proximidade com vozes anteriores, maiores ou menores, prende-se com a ideia da impossibilidade de ser original. João mostra-se consciente de que, em arte, “nada é de ninguém” (ASR, 14). O escritor integra uma vasta comunidade, cabendo-lhe continuar o trabalho de outros e ser o precursor daqueles que se lhe seguirem. Trata-se de uma tradição com milhares de anos, quem escreve funciona como aquele que carrega a tocha, tomando-a de umas mãos para a depositar noutras, cumpre-lhe ser e passar o testemunho:

O escritor não era ele sozinho, mas todos os escritores que escreveram bem antes dele. “Look behind you, you are not one, you are two”. Ninguém é um escritor sozinho, somos uma continuidade, trabalhamos na e pela linguagem. (ASR, 35)

Esta passagem faz eco um dos primeiros ensinamentos que o escritor Sílvio Sousa transmite a João –

Quando um jovem escritor está escrevendo, ele não está sozinho, como costuma pensar. Atrás dele, de sua mão apressada, estão todos os grandes escritores que escreveram antes dele e fizeram a sua língua literária. (AA, 89)

– e leva-o a refletir com acuidade sobre a questão da imitação em literatura, isto é, do diálogo intertextual a que nenhum escritor parece poder subtrair-se e, em última instância, a questionar-se sobre o que é ou não plágio, conceito, aliás, recente. Como paradigma desta forma de escrever aponta Camões, que “copiava descaradamente Petrarca.” (ASR, 14), mas a verdade é que o conceito de plágio não existia no Classicismo, época em que a emulação era

parte da poética vigente. Assim, no mesmo romance, refere-se que João compunha “exercícios surrealistas, botava parágrafos na prosa de Augusto Néri.” (ASR, 14), ou então que planeava escrever um romance “nas águas de Thomas Mann” (ASR, 19), para o qual destinara o título *A montanha de aço*, cujas ressonâncias com o do romance de Mann são evidentes.

Mediante as múltiplas referências a textos e escritores que se veiculam através de João se inscreve nos romances de Autran Dourado um pendor pluridiscursivo que tende a fazer de algumas passagens momentos de diálogo, de polémica, que conduzem à aceitação ou à rejeição, de tensões e confrontos com ou sem resolução protagonizados por João. Indiretamente, estes elementos, assim disseminados, reiterados, retomados e repetidos, definem o perfil de João enquanto escritor. A redundância de muitas destas asserções na obra autraniana acentua os traços de uma poética que se quer colocar em evidência. Recorde-se aqui uma passagem de *O meu mestre imaginário* que permite perspetivar o significado de tantas referências a escritores e a textos: “Todo autor quando fala dos outros é de si que está falando.” (MMI, 99). Na teoria de Vincent Jouve, este aspecto é ponderado sobre a forma como a personagem é apreendida e percebida: “Indépendamment de son portrait, il est perçu à travers les livres qu’il lit et les figures littéraires qu’il admire.”<sup>104</sup>. Quer isto dizer que a personagem também se revela através da relação com diferentes modelos culturais e intelectuais.

Para a definição de João como personagem-escritor concorrem ainda de forma marcante as ruturas que protagoniza, desenhando-se uma espécie de poética da distância e/ou da recusa. Aí se inscrevem diversos rompimentos: com a religião católica, com um certo tipo de linguagem esclerosada, com o Partido Comunista e com a sua pequena Duas Pontes.

A que primeiro sucede no tempo é a cisão de João com a religião católica, literariamente explicada por ele através do impacto que sentiu ao saber da relação amorosa do

---

<sup>104</sup> Vincent Jouve, *Op. cit.*, p. 49.

Padre Joel com Júlia Leone<sup>105</sup>. Isto dá azo à sua atitude de revolta no Colégio São Mateus, ao recusar-se a participar no culto. Essa rutura aparece inscrita no último bloco de *O risco do bordado*:

Tinha corrido na cidade a notícia de que João perdera a fé e se recusava a ir à missa, para grande tristeza de sua mãe coitada. O livro debaixo do braço e a ausência de fé, o menino se julgava uma figura muito importante aos olhos dos mais velhos. (RB, 200)

Com esta atitude, o menino começa, de uma certa forma, a romper os laços que o ligam umbilicalmente à sua família e aos valores tradicionais de Duas Pontes, o que integra o seu processo de formação. Num procedimento típico em Autran Dourado – iluminar em livros posteriores determinados passos que ficaram apenas aflorados – em *Um artista aprendiz* narrar-se-ão as peripécias que se somaram na concretização dessa rutura. A formação filosófica do jovem em Belo Horizonte com o professor Sinval de Sousa dará o golpe final na sua fé, através de um enquadramento filosófico com Kant: “[t]odo o ateísmo rudimentar e adolescente de João encontrava ali o seu fim. Dali em diante passaria a se dizer agnóstico: liquidado Deus, ia edipianamente cuidar de seus afazeres.” (AA, 76). Este primeiro ato de independência face aos dogmas vigentes estruturará muito do enquadramento gnosiológico de João, o qual se prende com a rejeição de toda e qualquer forma de ortodoxia.

No que diz respeito à linguagem, João parte da “fala de menino caipira de Duas Pontes” (RB, 54), tecida de “palavras grossas, úmidas, seivudas, antigas” (RB, 63), que o mantêm ligado ao espaço rural da sua infância, à interioridade da pequena cidade mineira, às personagens com quem convivia e cujo nível popular da linguagem as categoriza: “eu dizia apenas circo, achava circo de cavalinho um pouco antiquado, mais ao jeito de vovô Tomé e vovó Naninha.” (RB, 72).

Ao transitar para o Colégio de São Mateus, João vê-se na necessidade de alterar rapidamente a sua linguagem, sob pena de não se conseguir integrar, tornando-se objeto de

---

<sup>105</sup> Recorde-se que esta é a matéria do conto “Pedro Imaginário”, que consta do volume *Imaginações pecaminosas*, que é retomada em textos subsequentes e configurada como uma das memórias de João da Fonseca Nogueira.

troça. A incompetência quanto ao saber dizer é o primeiro obstáculo que João terá que ultrapassar no colégio, começando a policiar o vocabulário que usa:

Uma vez dissera carapina perto de seu Gomes, seu Gomes deu um risinho de lado, você quer dizer carpinteiro, não é?” (*RB*, 54).

O nível familiar e popular da fala de João começa por distingui-lo negativamente na comunidade do colégio, categorizando-o social e culturalmente como o caipira, o iletrado, o que não sabe dizer. Na ânsia de dominar a linguagem e assim se diluir na comunidade do Colégio, o menino passa a tomar como figuras modelares aqueles que se expressam no nível de língua de que ele deseja apropriar-se: seu Gomes, que “era muito precioso”, colecionador de palavras difíceis e que “[d]e vez em quando ia a tirava uma no dicionário, anotava num caderninho para depois” (*RB*, 53); o doutor Michelet, diretor do colégio, que falava “por cima, difícil” (*RB*, 63), e o professor Tito, verdadeiro polícia da língua que vigiava os pecados capitais do recurso ao estrangeirismo, das repetições, dos lugares-comuns, das frases longas, entre outros.

Num primeiro momento, aos olhos de João, aprendiz do bem falar e do bem escrever, estas personagens impõem-se como modelos a seguir, a imitar, a igualar, por funcionarem como indício dos valores positivos com os quais o menino anseia nivelar-se. Efetivamente, João passa a bordar as frases, a colecionar palavras, a dominar a sinonímia, a caprichar recorrendo aos artifícios de linguagem – as palavras bonitas e difíceis –, afastando-se do menino caipira, da estreiteza do seu meio natal. O domínio deste nível de linguagem serve de distinção social: João é aquele que saiu de Duas Pontes, é o estudante, é o letrado, que brilha pelo poder da palavra, através das supostas cartas enviadas à família:

Precisava escrever uma carta bem caprichada, vovó Naninha com certeza ia sair mostrando a carta para todo o mundo. Olha só que progresso ele fez no colégio, dizia vovó Naninha. Vejam como ele está escrevendo direitinho. Que palavras bonitas ele usa. (*RB*, 63)

A aquisição da linguagem culta, nobre, floreada, difícil, retumbante, enfim deste saber dizer e saber escrever, torna-se significativa para a marcação e identificação da personagem



João. A linguagem torna-se mais uma das paráfrases ligadas à sua inscrição actancial, como ensina Philippe Hamon. Ela constitui um meio privilegiado de manifestar a competência cultural da personagem, reforçada pelas múltiplas referências às obras literárias, filosóficas e ensaísticas de que é leitor.

João começa pela aprendizagem e aplicação das regras constantes no *Manual da composição e do estilo*, do Padre Antônio da Cruz, a “bíblia do bem escrever” (AA, 28), criteriosamente observadas e ensinadas pelo professor Tito. Assim, mais uma vez no papel de noviço, evita os estrangeirismos, foge das frases longas, observa regências e concordâncias, é parco no recurso aos “quês”, abomina as repetições e desenvolve a capacidade de encontrar sinónimos, para concluir que “escrever assim era uma bosta” (AA, 29). Em *Uma poética de romance*, Autran Dourado esclarece os seus leitores sobre a intencionalidade crítica do bloco “Nas vascas da morte”, no qual se aborda detalhadamente esta questão:

No segundo bloco, *Nas vascas da morte*, de *O Risco do Bordado*, o que faço indiretamente é um elogio do lugar-comum, do lugar-comum chapado, literário. Como era literário aquele menino! É uma defesa dos clichés, que o menino-futuro-escritor, ciliciado e silenciado pela velha estilística, faz na sua “educação sentimental”, na sua “história de formação”, no seu retrato do artista quando jovem. Um menino tateando no escuro os dolorosos passos da arte de escrever. (PR:MC, 89)

Neste bloco do romance abundam passagens marcadamente rascunhais que dão conta dos tateios de João na procura da sua forma própria e que servem precisamente à dimensão parodística de determinado tipo de linguagem que é tão cara ao autor. Como alerta Autran, ainda no referido ensaio (PR:MC, 89), o bloco deve ser visto como uma poética às avessas. Aí se observa a personagem a ensaiar a redação de uma carta para a avó Naninha, sendo que a escrita do próprio bloco, vive da reescrita dessa carta, conforma fica patente em expressões que dão conta da progressão da missiva: “ia dizendo João”; “continuava João”. O menino, aluno aplicado, sopesa as palavras, questiona o seu valor, mentalmente rejeita frases, risca por cima e redige de novo, alegra-se com a sua destreza no manejo das palavras. Cotejem-se alguns desses momentos:

Apesar das horas difíceis de seus últimos dias de vida, tio Maximino teve uma morte feliz, ia dizendo João numa carta imaginária para vovó Naninha;  
[...]

Cercado de toda a família, de mim inclusive, que me incorporei contrito aos pés de sua derradeira hora, João continuava. vovó Naninha, triste a princípio ficava mais consolada lendo aquelas palavras. Precisava dar um jeito de encaixar a morte de um justo. Quem sabe era melhor não usar a morte de um justo? (RB, 63)

Cercado de toda a família, num ambiente altamente religioso, de grande unção, titio exalou (como estava craque hoje!) o seu último suspiro. Será que último suspiro ficava bem, não era lugar-comum, feito condenava o professor Tito?

[...]

Sim usaria a morte do justo. Foi uma verdadeira morte de um justo. Ao exalar o seu último suspiro, tio Maximino voltou brandamente a cabeça para a assistência (assistência ficava bem? não era outra coisa? podia parecer desrespeito), dirigiu o olhar brando pelos presentes, como se despedindo de todos[.] (RB, 64)

Também no bloco “Valente Valentina” se faz referência aos rascunhos de João: “Valentina era o que depois nos meus rascunhos eu chamaria exagerado de ninfa encantada da floresta” (RB, 88). O mesmo sucede no parodístico “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, com a inclusão de citações do conto que João estava a escrever, o que confere ao conto que se lê uma acentuada dimensão metalinguística:

Nunca o estro do dr. Viriato foi tão sublime. Mesmo os seus adversários estavam fascinados. “De sua boca não saíam propriamente palavras, pode-se dizer, mas multicoloridas borboletas”, escreveu mentalmente João, feliz por ter encontrado uma metáfora. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes, VC, 125)

Ao longo da sua trajetória pelos diferentes livros em que surge, João empreenderá a rutura com este modo de escrever, procurará libertar-se dos grilhões destas regras, do espartilho estilístico destas formas antiquadas da língua, para poder criar a sua logosfera. Recorde-se um outro conto de Autran Dourado, que também se insere no conjunto de textos que compõem a sua poética ficcional, “Os mínimos carapinas do nada”, no qual João refere:

Com o passar do tempo, Vovô Tomé viu que se aprende até certo tempo, depois é desaprender de tal maneira que cada dia se tenha diante de si o puro nada” (“Os mínimos carapinas do nada”, VC, 57).

Isto permite estabelecer uma analogia com o processo de aquisição da linguagem por parte de João, que também teria que esquecer tudo o que aprendeu no *Manual da composição e do estilo*, para poder transitar da linguagem estereotipada, acadêmica, para a modernidade e,

acima de tudo, para sua forma própria. A sua boa formação escolar é elogiada por Sílvio Sousa, mas mais como obrigação do bom escritor.

Contudo e apesar de admirar Mário de Andrade, João enceta com timidez esse caminho de rutura, reconhecendo que estava muito agarrado às normas do bem escrever, sendo “[r]ecém-vindo da cristalina fonte machadiana” (AA, 71). Mas, na fase final do seu aprendizado, quando começa a preparar o seu primeiro romance, argumentando com Laurentino, já postula que é “a gramática que deve servir ao escritor e não o escritor à gramática” (AA, 208), evidenciando o despertar do seu espírito antiacadêmico. No romance *A serviço del-Rei*, homem e escritor feito, mas “incorrigível mazombo” (ASR, 20), responsabiliza a colonização portuguesa pelo cariz passadista da literatura brasileira, ao mesmo tempo que reconhece o papel fundador da obra de Mário de Andrade no que concerne à modernização da linguagem literária: “Mário de Andrade, sem ele o que seria da literatura brasileira se continuássemos aquela linguagem esclerosada?” (ASR, 35). Igualmente sintomática é a forma como se encerra o romance *Um artista aprendiz*, dentro da lógica do *bildungsroman*:

E procuraria se libertar do seu círculo fechado e asfixiante, incorporando o seu saber técnico e as suas conquistas à obra madura que sonha realizar, conscientemente procurando esquecer o que sabia, para alcançar, através do trabalho e de outra disciplina, a sua técnica e expressão próprias verdadeiramente livres, pouco importando o preço que tivesse de pagar. (AA, 271)

Portanto, na concretização do seu ideal de escritor, João da Fonseca Nogueira terá que fazer um corte com o passado, despir-lhes as roupagens, para poder encontrar a sua autenticidade, o seu próprio caminho, livre de quaisquer correntes e do academismo linguístico e literário.

É interessante verificar que o cunho repisador, repetitivo, estereotipado da linguagem está na base da rejeição da ideologia comunista por João. A rutura política começa por ser uma rutura linguística. Esta que é uma das etapas decisivas no processo de formação da personagem “que tinha sido comunista quando jovem” (ASR, 40) e que está indiciada em *A serviço del-Rei*:

Eu não pretendo mais transformar o mundo, não aceito mais o axioma não demonstrado de Marx. (ASR, 23);

Era um pobre homem [o secretário do Partido Comunista], como pudera tê-lo como líder na sua juventude, quando fora do Partido Comunista (ASR, 67).

O romance de formação *Um artista aprendiz* desenvolve e aprofunda este episódio da sua biografia, lançando luz sobre a sua rutura política e ideológica. João inicia-se na ideologia revolucionária do comunismo, através da leitura – mais uma vez – de uma obra literária: *O cavaleiro da esperança*, de Jorge Amado, na qual se apresenta Luís Carlos Prestes como um herói de recorte legendário. O aprendiz de marxista entusiasma-se com essa figura, procedendo como com muitas outras: idealiza-a e mitifica-a, e é por essa via que se dá a sua adesão ao comunismo:

Na sua tendência romântica de tudo imaginar e fantasiar, João via-se militante do Partido Comunista, engajado na luta revolucionária. Achava que o partido era a única força política consequente que lutava contra a ditadura do Estado Novo. (AA, 100)

Porém, o contacto com a “literatura” ideológica do Partido esfria instantaneamente o entusiasmo de João, que a considera aborrecida, mal escrita e, sobretudo, esquematicamente repetitiva, conforme vai ficando patente em expressões como “informes e relatórios secos, análises da situação económica política nacional”; “massudos e mal escritos”; cheios de jargões de catecismo marxista”; “cansativas considerações iniciais”; “monocórdica e repetitiva literatura”; “cheios de clichés e lugares-comuns” (AA, 101 e segs.). Esse aspecto estereotipado da linguagem marxista, recalcada, petrificada, feita de uma retórica cheia de regras e repetindo sempre o mesmo raciocínio lógico é satirizado em diferentes momentos, sublinhando sempre a sua rígida esquematização:

Começava pela infalível situação internacional, passava para a nacional. Se fosse o caso (não era), passava para a estadual e para a municipal, a fim de analisar um problema paroquial. Tudo segundo os infalíveis princípios do marxismo-leninismo-estalinismo. (AA, 154)

Depois desta ortodoxia linguística, o que choca João é tudo aquilo em que, na sua ótica, o Partido Comunista se aproxima da ortodoxia religiosa. Já militante do Partido, ele

assiste com perplexidade a uma sessão de crítica e autocrítica, prática comum nas reuniões das células. Essa sessão, pela semelhança com uma cerimônia religiosa – um membro do partido é criticado pelos restantes, fazendo depois a sua autocrítica, na qual deve reconhecer e confessar os seus erros – deixa João abalado. A partir daí, o léxico através do qual se faz referência à ideologia do Partido assume um caráter marcadamente religioso: “catecismo marxista” (ASR, 67); “Walter Gabriel imolara-se no altar do sacrifício”; “[c]omo cordeiro de Deus, ele chamava a si os pecados do mundo”; “personagens fanáticos se auto-acusando e se autopunindo” (AA, 158); “cânones do realismo socialismo” (AA, 173). João vive a sensação de ter entrado para uma Igreja, concluindo com ironia que Inácio de Loiola seria um estalinista perfeito. No Partido, ele reconhece o mesmo dogmatismo, os mesmos esquemas, a mesma ritualização que rejeitou no Catolicismo e que o conduziram ao ateísmo. No fundo, o Partido substituíra uma religião por outra. Estes preceitos estarão na base das acesas discussões que trava com Aurélia. João assume um discurso transgressivo acerca das linhas do Partido, ao passo que Aurélia é presa de verdadeiro fanatismo, no discurso da jovem militante esbatem-se as linhas que separam o fogo político do religioso. Aurélia não discute a linha do partido, aceita-a e segue-a, atitude que não é muito diferente daquela que caracteriza os fanáticos religiosos. Essa similitude é posta em evidência por João a cada vez que ambos discutem a ideologia política, sendo que João insiste em denunciar que o partido e o catolicismo comungam da mesma gramática:

Segundo, eu [Aurélia] creio na força do proletariado, na revolução socialista, no Partido Comunista. “Eu creio no Espírito Santo, na Comunhão dos Santos, na Igreja Católica, disse ele ironicamente.

A rutura definitiva dá-se devido às imposições do Partido quanto à literatura, o que se converte no policiamento sobre a linguagem e sobre a conceção estética dos artistas. João, em nome do rumo que quer traçar para si – ser romancista – recusa os cânones do Realismo Socialista, que reduzem o romance à mera propaganda, cerceando a liberdade artística e esterilizando a linguagem: “o realismo socialista em arte é inqualificável, grossa besteira”

(AA, 172). Mais uma vez, a personagem opta pela sua liberdade individual, visto que o Marxismo se revelava tão castrador quanto a religião, a escola e a estilística tradicional:

Nenhum romance, nenhum conto meu obedecerá à linha do partido sobre literatura, o maldito e asnático realismo socialista que castrou e fez baixar de qualidade o grande romance russo. (AA, 231)

Nesta rutura política está implicada uma rutura que é também de índole religiosa e de índole linguística, numa fusão lexical profundamente irónica. João rejeita todas as formas de castração da linguagem pelas instituições do poder, religioso, escolar e político. Todas comungam de um carácter repetitivo, estereotipado, estéril, que cilicia a voz individual, o espírito crítico, levando, em suma, à deformação da personalidade e da produção artística.

Também assim o entende Roland Barthes:

O estereótipo é a palavra repetida, fora de qualquer magia, de qualquer entusiasmo, como se fosse natural, como se essa palavra que retorna fosse sempre milagrosamente adequada por razões diferentes.<sup>106</sup>

Através da interação de João com outras personagens-escretores equacionam-se nestes textos algumas questões relevantes para a compreensão da Literatura Brasileira e que explicam a necessidade de João deixar Duas Pontes para conseguir a projeção almejada enquanto escritor. Maldonado do Amaral e Ismael Silveira Frade dão corpo à metáfora que remete para os escritores locais e/ou municipais que, vivendo para a literatura, não conseguem ver a sua obra reconhecida, conhecer a glória, projetar-se para lá dos limites das cidades em que vivem. O imobilismo cultural das cidadezinhas perdidas no interior de Minas (e de todo o Brasil) condena muitos destes escritores ao anonimato e ao esquecimento:

Maldonado- Não, não valho nada, sou um poeta do passado, ninguém sabe da minha existência fora de Duas Pontes. (ASR, 25).

Similarmente Ismael reconhece que a mediocridade do meio em que vive é diretamente proporcional à sua falta de reconhecimento, se não mesmo à falta de qualidade da sua produção poética: “Não careço de mitologias compensatórias, para justificar o meu fracasso.

---

<sup>106</sup> Roland Barthes, *O prazer do texto*, p. 85.

Fracasso nas letras, fracasso no amor, fracasso em tudo.” (*OF*, 215). Às “diminutas confrarias” a que se refere Ismael para dar conta dos escritores locais – a anteposição do adjetivo pode remeter mais para a qualidade artística do que para a quantidade dos artistas –, juntam-se nomes de poetas brasileiros, reais, referenciais, como Alphonsus<sup>107</sup> e Cruz e Souza<sup>108</sup>, a quem são comparados os poetas fictícios, ou, que metaforicamente os representam, e cuja sorte idêntica está sintetizada nas reflexões de João:

Sujeito engraçado este Ismael. Um lírico me diz o dr. Alcebíades. Faz ou fez versos. Tenho uma pena enorme dos poetas municipais. Virar poeta federal sem sair do interior é uma África. Me dói o coração pensar no grande Alphonsus acabando seus dias como Juiz de Mariana, “onde é mais triste a triste vida humana”. (*OF*, 20)

É na imagem devolvida por estas figuras que se ilumina a trajetória de João, escritor ambicioso, que desde cedo compreendeu a necessidade de partir, de abandonar o ambiente estiolante da pequena Duas Pontes. Primeiro parte para São Mateus, depois para Belo Horizonte e, por fim, para o Rio de Janeiro. Afinal “João sabia que o destino da literatura mineira era ir para o Rio” (*AA*, 265). Será como elemento externo – aquele que partiu e conhece a glória de ser reconhecido – que é encarado por Maldonado e por Ismael:

De qualquer maneira, você é um escritor que saiu do ambiente estreito, paroquial, em que vivo que seca a minha poesia” (*ASR*, 23)

João era então um jovem escritor só conhecido em Minas Gerais, mas para Ismael, na sua angústia e desespero sem remédio, ele significava o sucesso, a glória. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, *CN*, 123)

Porém, é junto destes letrados locais que todo o aspirante a escritor inicia a sua caminhada em direção ao eventual sucesso, é pelo reconhecimento dos seus pares, pelo encorajamento que recebem destas figuras que um escritor começa a distinguir-se:

---

<sup>107</sup> Apesar de não se indicar o apelido, pela referência à atividade de juiz na cidade de Mariana, parece tratar-se de Alphonsus Guimaraens, pseudônimo de Afonso Henrique da Costa Guimarães, nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, a 24 de julho de 1870, e falecido em Mariana, Minas Gerais, a 15 de julho de 1921. É considerado um dos principais autores simbolistas do Brasil.

<sup>108</sup> João da Cruz e Sousa foi um poeta brasileiro, tido como um dos precursores do Simbolismo no Brasil. Nasceu a 24 de novembro de 1861, na atual Florianópolis, e faleceu a 19 de março de 1898. Foi apelidado de Dante Negro e Cisne Negro.

Hoje tinha remorsos, quando em dia de depressão se lembrava do amigo que tanto o estimulava, o primeiro que acreditara nele, que via nele o futuro grande escritor com que se sonhava. (ASR, 21)

De alguma maneira, o escritor que alcança o reconhecimento é devedor destes outros que ficam esquecidos, que fracassam, é herdeiro das suas batalhas perdidas. Estes são mais uma tocha que o escritor carrega, aspecto que já foi salientado por Alfredo Rodrigues Monte:

João da Fonseca Nogueira, como escritor que mora na cidade grande (Belo Horizonte e depois Rio Janeiro), já conhecido, com uma carreira para a frente, tem por trás de si uma série de escritores, literatos e intelectuais provincianos frustrados.<sup>109</sup>

Assim, o perfil de João é indissociável do cruzamento com estas figuras ao longo da sua inscrição nos textos de Autran Dourado e é também na relação com esses reflexos que se constrói a sua produtividade semântica e, já agora, metafórica.

As características psicológicas, sociais e culturais da personagem João da Fonseca Nogueira concentram sentidos que permitem problematizar a visão e o papel do escritor brasileiro, preso à dialética do local, municipal/estadual, federal. O projeto de João implica essa rutura com o espaço. A projeção nacional do escritor é incompatível com os meios sufocantes e exíguos das cidades perdidas. Daí que outra faceta da personagem posta em evidência seja a sua ambição: para ser é preciso querer e querer muito. A ambição é perspectivada por João como pulsão para a efetivação da obra artística, ainda que facilmente confundida com arrogância ou pretensão:

Arrogante, João era ambicioso. Sendo acusado disso por Márcio, retrucou dizendo há ambição justa e ambição injusta. Sem a ambição justa não há grande artista, nenhum filósofo, ninguém será grande em qualquer setor da atividade humana sem ambição. (AA, 34).

O que fica do escritor? A sua obra. João, perante o busto de Bernardo Guimarães, símbolo da glória que chega postumamente, prefere a “plenitude de uma obra literária bem realizada” (AA, 73). O que vem a ser retomado de outro ângulo em *Ópera dos fantoches*,

---

<sup>109</sup> Alfredo Rodrigues Monte, *Carpintaria e Tecelagem*, p. 80.



quando Ismael se vê perante o autossuficiente João que, gozando de algum reconhecimento, se mostra sofisticado e afetado na conversação que mantêm:

João às vezes é perverso. Menospreza os outros. Nada, além dele, de seu mundo fechado, tem importância. Estará certo? Só a obra que realizar, se conseguir realizá-la poderá dar uma resposta afirmativa, caso contrário não terá passado de um presunçoso a mais no mundo das letras. (OF, 223)

Por outro lado, a realização artística exige dedicação, empenho, trabalho árduo, afínco, sacrifícios, longo aprendizado. Revela-se uma amante ciumenta cujo culto exige exclusividade e que, muitas vezes, custa um preço elevado. É sob esta perspectiva que se pode olhar para a ligação de João a Saturniano, na sua passagem pela política. Entre as várias provas a que o escritor se vê sujeito surge a proximidade perigosa com o poder político, núcleo temático do romance *A serviço del-Rei*, no qual João da Fonseca Nogueira serve ao Presidente Saturniano de Brito.

Uma ideia que atravessa estes textos, e a biografia de João, prende-se com a sobrevivência económica dos escritores, que têm de enfrentar a pobreza e a necessidade de assegurarem a sua subsistência: “[a] pobreza é o diabo, muito problema literário seria resolvido com um bom cheque” (AA, 91). Os escritores necessitam dedicar-se a funções subalternas que muitas vezes os distanciam dos seus propósitos. É esse o caso de Sílvio Sousa, o que deixa João atormentado:

Um escritor como ele obrigado a se matar numa máquina de escrever, traduzindo com certeza livros sem nenhuma importância. Certamente mal pago pela qualidade da sua prosa, trabalhando do dia inteiro para completar a sua minguada aposentadoria de juiz. Quem sabe não foi isso que fez com que ele parasse de escrever novelas, romances e contos? Aqui neste escritório se mortifica um escritor de verdade. (AA, 88)

Antes da glória, “cadela imprevisível” (AA, 106), é preciso pagar um preço e o preço que João está disposto a pagar é ser funcionário público, transitando mais tarde para colaborador do Presidente, pondo o seu talento de escritor ao serviço de causas menores e também repulsivas. A dado momento, João, ainda em Duas Pontes, assegura a Saturniano: “[f]aço tudo pra ser o

escritor mais importante da minha geração”, desconhecendo que poderia estar prestes a vender a alma ao diabo.

João e Maldonado do Amaral cometem o pecado do orgulho, ao pretenderem criar e manipular um Saturniano de Brito que servisse os seus intentos, é essa a sua *húbris*. Vendo-se a si mesmos ora como Pigmalião, ora como Maquiavel a educar um Médicis, os aprendizes de feiticeiro em vez de dominarem, serão manipulados, conhecendo o *pathos* sob diferentes formas. Ultrapassados pela criatura que julgavam criar, Maldonado será traído e João será o agente dessa traição. Intrinsecamente intertextual a relação do escritor com o poder político ocorre em exemplos, ora históricos – Séneca quis educar Nero e foi por ele destruído, César foi traído por Brutus –, ora literários – as tragédias de Shakespeare, as obras de Dostoievski, entre as quais *Os irmãos Karamazov*. João aproxima-se incautamente do poder político “esquecido de sua opinião de jovem: nenhum intelectual deve servir à ditadura, a seus ínfimos delegados” (ASR, 15), o que remete para o sentido da própria epígrafe do romance: “A serviço del-Rei prudência; el-Rei de perto queima, de longe esfria.”<sup>110</sup>

João, o intelectual, não deixa de ser seduzido pelo poder, que a tudo e a todos corrompe e é metaforicamente referenciado como “enorme mosca azul da ambição” (ASR, 95). Procura tirar proveitos dessa contiguidade em múltiplas situações, alimenta os desvarios mais ilusórios, ora vendo-se como embaixador em Paris, ora vendo-se a governar o próprio país, após a tomada do poder. Ao exercer funções junto de Saturniano, João deixa de se ver como escritor e passa a ver-se como escriba, ou seja, o seu talento e criatividade são recalçados pelo exercício servil, utilitário da escrita. Manobrado e manobrando em nome de Saturniano, é levado a cometer as maiores abjeções, cujo expoente máximo será o duplo crime a que se vê obrigado, trair Maldonado e Quintiliano – amigos escritores que o

---

<sup>110</sup> Citação extraída do Padre António Vieira.

encorajaram, que o estimularam, que lhe franquearam as portas dos círculos letrados e o puseram na senda do reconhecimento público:

O poeta [Quintiliano] caiu em pranto a seus pés. O coração tiquetaqueando miúdo no peito, João fez tudo o que o seu mestre mandou. Conheceu a angústia, o desespero, a alma pequena: o lado negro da natureza humana, o lado tenebroso do poder, o abismo no coração. (ASR, 76)

A traição tornar-se-á o sema da atuação de João nos bastidores do poder, onde vive peripécias que comungam do trágico e do cômico. Tentará mesmo trair Saturniano, mas é a si mesmo que continuamente trai, porque trai a sua vocação de escritor e é daí que nasce a sua crescente agonia. O seu aviltamento advém de se saber a serviço dos interesses mais mesquinhos – como, por exemplo, evitar que se torne pública a tentativa de suicídio de uma das amantes do Presidente –, de viver permanentemente dividido entre as razões de Estado, a lei e a sua própria consciência. Estas circunstâncias desgastam-no, deprimem-no, destroem-no, pois tem a consciência de estar mergulhado num lodo imundo que contamina todo o seu ser. Sentindo-se efetivamente degradado, João recupera o adágio de João Capistrano Honório Cota, “política é mão na bosta”:

Cansado, nervoso, irritado, súbito sentindo que toda a sua vida de escritor estava indo água abaixo, tinha traído a sua vocação, emporcalhava tudo, se submetia às mais ínfimas razões de Estado, ele antigamente tão puro. (ASR, 162)

Esta tomada de consciência funciona como uma espécie de anagnórise, João é forçado a ver-se a essa nova luz, reconhecendo a necessidade de romper com o poder, de, mais uma vez, se distanciar de tudo o que faça perigar a sua realização como escritor.

Assim sendo, o percurso de João enquanto escritor desmistifica algumas mitologias que se criaram em torno dos artistas: seres excepcionais, cuja biografia é uma sucessão de aventuras inauditas, seres marcados por um destino que se manifesta de forma quase mágica, o que vai ao encontro do pensamento do próprio Autran Dourado: “[d]iferentemente do que podem fazer crer os romances biográficos e o cinema, a vida do artista não é nenhuma aventura, pelo menos no sentido tradicional do termo.” (PR:MC, 115)

À luz do que ensina Anatol Rosenfeld, João inscreve-se num denso tecido de valores de ordem social, religiosa, política e linguística, assumindo uma atitude transgressiva, herética, em face desses valores. A sua inscrição no tecido textual é feita desses confrontos, conflitos, em face dos quais ele é levado a decidir, a optar, a romper, a distanciar-se, a aceitar e a rejeitar. Dessas escolhas emerge a sua fisionomia, ora trágica, ora cómica, ora demoníaca, ora resplandecente, ora grotesca, ora sublime:

São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento.<sup>111</sup>

Do conjunto dos textos, das ações protagonizadas pela personagem, das situações em que esta discute o seu ofício, é possível extrair linhas de força que correspondem à sua conceção da criação artística, da poética que busca e preconiza. João surge como embrião de escritor em “Inventário do primeiro dia”, quando reordena os acontecimentos do dia da sua chegada ao colégio interno como se os contasse a alguém:

Enquanto a noite rolava, fazia um inventário completo de seu primeiro dia no internato. E então já não estava mais se lembrando, mas contando a alguém a sua história. Começava a inventar, porque a memória não é estanque. Contava a sua história. (SS, 115)

Em *O risco do bordado*, em relação aos factos narrados que acontecem antes da sua ida para o colégio – os blocos I: “Viagem à casa da Ponte”; IV: “As voltas do filho pródigo” e V: “Assunto de família”, o menino João continua a transfigurar o vivido:

Teresinha Virado era de carne inteiramente diversa da carne que ele criara em sonho. Mas essa Teresinha de carne e osso, que matava a primeira Teresinha e apagava a imagem esfumada de neblina e emudecia os sinos da noite, tinha o condão de gerar uma nova Teresinha, um novo sonho, novos sinos na noite. (RB, 33)

E há desde logo nestas passagem dois tópicos que as obras seguintes hão de retomar e desenvolver como eixos estruturantes da poética do escritor nascente: a ancoragem da escrita

---

<sup>111</sup> Anatol Rosenfeld, “Literatura e personagem”, p. 45.

em experiências vividas ou acontecimentos reais e a sua recriação mediante a memória e a imaginação. Tal postulado vem sincreticamente plasmado na resposta à questão “Com que se faz um romance, [que] ele se perguntava e ele mesmo respondia – com a memória e a imaginação” (AA, 189). A própria matéria narrada em *O risco do bordado* é dada como uma história rememorada que o narrador/personagem vai tecendo a partir de si mesmo:

história que agora vou lembrando, aos poucos recuperando como um bicho de seda ou uma aranha vai tirando de si o fio da própria teia (RB, 74).

Num espelhismo que contribui para a densidade psicológica da personagem de João, além de a configurar como ser com passado, os episódios protagonizados em *O risco do bordado* – experiências vividas – são tomados como assunto do primeiro romance que a personagem escritor publica, *Viagens na terra do menino*: “[t]inha de mergulhar no mundo antigo da sua infância em Duas Pontes, recriar as figuras fundamentais da sua constelação familiar” (AA, 189). A este propósito, emergem as figuras-chave do seu percurso e o episódio de tia Margarida. A escrita é entendida como forma de superação de experiências marcantes e dolorosas, como catarse:

[q]uer dizer que aquele avô de *Viagens na terra do menino* é seu avô? Disse Laurentino. Sem tirar nem pôr, disse João. Pouco inventei, apenas embebi a memória na imaginação. *Viagens na terra do menino* foi uma catarse.” (AA, 270)

Ligada à memória está a distância temporal que separa a matéria vivida da matéria escrita e narrada. Esse distanciamento permite compor a ciranda, reconstruir o todo, analisar o vivido. Os mecanismos rememorativos possibilitam romper a barreira do tempo, ir para trás e para a frente, revisitar o passado. Acionada por diferentes estímulos; cheiros, cores, imagens, a memória recupera pessoas, lugares, acontecimentos. Mas, resgatados, são já outros, como sucede com a imagem de Teresinha Virado. Essa transfiguração da matéria rememorada liga-se à epígrafe de *O risco do bordado* –

Quando eu era mais jovem, podia lembrar-me de qualquer coisa, tivesse ou não acontecido; mas agora as minhas faculdades estão decaindo e em breve só serei capaz de me lembrar das coisas que nunca aconteceram.<sup>112</sup>

– que volta a interseção a memória e a imaginação. É a persistência do passado no acervo da memória que constitui o primeiro impulso para a escrita. Escrever é preservar, manter a memória, evitar o fenecimento definitivo da substância do passado. Escrever é lutar contra a delapidação que o tempo opera: “[p]ara que tudo – vivência, sensações, lembranças – não se perdesse deglutido pela fome do tempo.” (*RB*, 177). Ao transitar deste romance para *A serviço del-Rei*, João acrescenta a esta ideia a noção de que a escrita é uma forma de pacificação, de superação positiva: “[e]m João a sua terra agora não mais dóia, agora ele vinha escrevendo as suas histórias, se pacificando.” (*ASR*, 55).

Posteriormente, em *Um artista aprendiz*, João compara os escritores a Xeradaze. Assim como ela costurava as suas histórias umas nas outras, ganhando tempo e evitando a morte, assim os romancistas vivem a escrita como refutação da morte. Ismael – tido pela crítica como *alter ego* negativo de Autran, porque votado ao fracasso – atribui à literatura um duplo poder: o de prolongar a vida e o de perpetuar a sua memória. Tornar-se personagem de um romance de João seria uma forma de conquistar um lugar na eternidade e ir, à maneira de Camões “da lei da morte se libertando”, escapando ao olvido. Para Ismael, escrever os Anais da cidade, por outro lado, traduziu-se em tempo de vida que conseguiu acrescentar à sua existência: “[é] capaz de que com os anais eu tenha conseguido adiar a minha morte por uns dois anos e meio.” (*OF*, 221).

Relacionada com a memória equaciona-se a ligação entre a vida e a literatura, entre a realidade e a ficção. É essa a pergunta que Ismael coloca a João na cena final de *Ópera dos fantoches*:

---

<sup>112</sup> A citação é de Mark Twain.

[d]e que serve a realidade a um romancista?, Para que ele possa compor uma outra realidade, diz João. A realidade do romance, que tem mais a ver com a composição e a estrutura do livro. (*OF*, 243).

Pela resposta de João infere-se que a sua não é uma escrita realista, naturalista. O seu objetivo não é retratar a realidade: “Eu não serei nunca um pintor da vida, eu a recriarei, como transformarei a realidade para que ela se torne simbólica”. A realidade é necessária como ponto de partida, como matéria-prima, como base sem a qual a escrita não passaria de uma abstração. O motivo pelo qual o escritor Sílvio Sousa é digno da admiração do jovem escritor aprendiz é por de ter sabido transformar em obra de arte perfeita uma experiência de vida ao escrever *Vida interna*. Esse é o intento de João, que aspira criar uma personagem literária a partir de Saturniano do Brito, o homem, “matéria informe”, que daria origem a uma “personagem de grandes voos e de grandes abjeções” (*ASR*, 20).

Esta conceção da literatura, entendida como força transformadora que vive da memória e da imaginação, que deforma, que recria, que fantasia, é continuamente atualizada nos textos em que João oficia como escritor, concretizando a dimensão metaliterária dos mesmos e dando base concreta à sua conceção de obra de arte. É ela que está subjacente aos diálogos entre João e as suas potenciais personagens de romance: Saturniano e Ismael. É ela que guia a mão do escritor ao debruçar-se sobre os episódios da sua infância ou quaisquer outras vivências que transpõe para livro. É por isso também que João recupera o quase adágio de Eça de Queirós: “sob a nudez da verdade, o manto diáfano da fantasia” (*AA*, 18). Próximo das ilusões de Jorge Luís Borges, João preconiza um realismo simbólico, mítico, em lugar da pintura do real, e há como que um alerta contido em algumas das asserções: não adianta procurar reconhecer a realidade por trás da literatura, há um desfasamento, uma cisão cujo impacto não é mensurável. O escritor assim o afirma em diferentes momentos:

Não importava, não estava fazendo uma obra realista, o seu real era simbólico e mítico.

[...]

O meu personagem não é propriamente você [Saturniano], disse João. Não estou fazendo romance à clef, quem é quem. (*ASR*, 19 e 134)

Certamente, eu deformei a história, usando a técnica narrativa que aprendi por vivência, não por livro.

[...]

Às vezes duvido se as coisas realmente existiram (não aquela história do presidente, mas a minha própria história). É capaz de tudo ser invenção minha, sei disso. (AA, 229)

Todo o artista deforma o real, faz dele símbolo, disse João. O que me interessa é o real simbólico – as coisas são o que são e significam. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, 126)

Até Ismael é levado a concluir: “Ninguém sabe o que fica, tudo é imprevisível em literatura.” (OF, 220)

Outros aspectos da poética de João da Fonseca Nogueira ficam patentes ao longo de *Um artista aprendiz*. Aí ele preconiza o rigor e a forma como os pilares da sua concepção de obra de arte, defende a necessidade de seguir uma disciplina férrea e de ter a cabeça fria na hora de escrever. Visa edificar a sua obra sobre uma boa base filosófica, ainda que esta lhe mereça críticas por parte do doutor Alcebíades, ou de Virgílio. A moldura filosófica da escrita literária pontua o discurso de João e, em alguns momentos, surge como citações dos apontamentos que João vai fazendo a respeito das suas reflexões literárias:

A obra de arte é sobretudo a sua quiddade, quero dizer – a sua essência. (AA, 79)

Eu colocaria no lugar do belo a ideia de força. (AA, 98)

Pro ficcionista, o importante é saber as coisas e o nome das coisas. (AA, 151)

Não há verdade mais nutritiva ou sugestiva verdade do que a própria dependência “moral” de uma obra de Arte e a soma de vida sentida para produzi-la. (AA, 185)

A concepção estética está subjacente ao método adotado por João da Fonseca Nogueira nos textos em que surge como autor de livros. Em vários textos, regressa já um escritor conceituado à sua Duas Pontes natal, aferindo relatos, documentos e testemunhos antes de compor o texto que pretende escrever. Dessa forma, retoma-se e atualiza-se em diferentes momentos da obra de Autran a função que cabe a João no último bloco de *O risco do bordado*: aquele que coteja vários relatos na tentativa de apreender o verdadeiro Xambá, para



ser levado a concluir que a cada relato corresponde um Xambá diferente e quiçá o verdadeiro não esteja contido em nenhum deles.

Para traçar o risco dos seus escritos João recorre a diferentes fontes, sempre ligadas a Duas Pontes: Ismael Silveira Frade, o doutor Alcebíades e Donga Novais:

[e]ra a Ismael, ao dr. Alcebíades e ao macróbio Donga Novais que recorria João da Fonseca Nogueira em busca de material para seus contos e romances. (“O meretíssimo Juiz”, VC, 89),

mas também à sua mãe e à avó:

[g]osto de ficar conversando horas seguidas com vovó Naninha, ela sabe contar histórias muito bem, tem ótima memória. Velho é que sabe das coisas que interessam a nós romancistas. Pelo menos a mim, que vivo voltado para o passado. Gente nova em geral não sabe nada, vive no futuro. (OF, 19).

Veja-se a aplicação desse *modus operandi* no conto “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”. João, querendo escrever um conto sobre uma figura histórica – Afonso Arinos<sup>113</sup> – que, por duas vezes teria estado em Duas Pontes – cidade fictícia, cidade literária, cujas construções são feitas de palavras –, procura aqueles que o podem ajudar a conhecer melhor a história. Ismael é figura de proa dessa pesquisa que João leva a cabo, afinal o escrevente de tabelião é autor dos anais de Duas Pontes, para além de também se ter interessado pelo caso a ponto de endereçar uma carta ao filho do conde de Montlaur, que teria acompanhado Afonso Arinos durante a estada em Duas Pontes. Segue-se-lhe o doutor Alcebíades, que privou com Afonso Arinos, pronunciou o discurso do boas-vindas e ainda o conduziu, a quando da sua segunda visita, à casa de Virgínia Porto, com quem Arinos vivera uma efémera paixão:

Como sempre fazia quando vinha a Duas Pontes, João procurou o dr. Alcebíades Silveira, que lhe tinha contado a sua versão do caso do jagunço Xambá. Agora ia à cata do depoimento de alguém que tivesse conhecido Afonso Arinos, para confirmar a história incrível que lhe contara Ismael Silveira Frade. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em duas Pontes, VC, 125).

---

<sup>113</sup> Afonso Arinos (Paractú, 1 de maio de 1868 – Barcelona, 19 de fevereiro de 1916) foi jornalista, escritor e jurista em Minas Gerais. Foi também um dos Fundadores da Faculdade de Direito de Minas Gerais.

Além disso, João ainda ouve Donga Novais e consulta fotografias e documentos do arquivo de Ismael, antes de compor o seu conto.

Em *Ópera dos Fantoques*, o método é idêntico. João ouve Ismael, que lhe conta os casos amorosos que teve com Paula e Evangelina, entregando ao escritor dois documentos: uma carta de Paula e outra de Evangelina. O objetivo de Ismael é submeter a sua própria história ao julgamento de João para que este decida se ela é suficientemente “estúrdia e interessante” a ponto de se poder tornar literatura.

Em *Confissões de Narciso*, é dona Sofia que entrega os manuscritos de Tomás de Albuquerque a João, porque não sabe ler, não tem qualquer interesse pelos documentos do marido e considerava que mais valia entregá-los a quem dominasse a matéria. É o caso de João, escritor que “até já publicou livro” (CN, 9). Diz-se no romance que o escritor, avaliado o interesse dos cadernos, os publica sem quase interferir na sua organização: “João resolveu publicá-los quando encontrou editor. Pouquíssima coisa teve de corrigir, nada alterou, nem mesmo mudou o nome de pessoas conhecidas.” (CN, 9)

O resultado dos livros de que João é autor, ou editor, é mais do que a soma dos relatos cotejados, está para além das histórias que chegam por interposta pessoa, aproxima-se mais da “bossa” que João apresenta ao doutor Alcebíades, quando ambos argumentam sobre o conto que João tenciona escrever:

Pelo que vejo, é um género híbrido: nem romance histórico e nem romance à clef, nem história nem ficção... João disse não quero rotular, podia, digamos que é uma bossa. Uma bossa modernista, então, disse o dr. Alcebíades. O modernismo já morreu, disse João. Não me avisaram, disse o dr. Alcebíades rindo. (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, VC, 127)

Em suma, o método de João lança uma sombra ambígua sobre a questão da autoria, sobre a voz que se fará ouvir nos seus escritos: afinal quem é o autor das histórias que escreve? Há como que uma fragmentação, um estilhaçar da figura do autor, que parece corresponder a um colecionador de casos, compilados a partir de um trabalho de investigação, de acareação de testemunhos. É mais uma co-autoria. A própria história fica entre a ficção e a

realidade, entre a vida e a literatura, entre a memória e a imaginação, semas que a escrita de Autran insiste em trazer para a boca do texto. Ao escritor cabe a composição artística, o exercício sobre a linguagem, as decisões acerca do esquema, do ritmo a imprimir à narrativa. Assim, mais do que um inventor de histórias, mais do que ficcionista, o escritor é um artesão da linguagem, conforme explica João a Ismael:

Quando escrever sobre você, se é que o farei, ainda tenho as minhas dúvidas, estarei preocupado com problemas muito objetivos como palavras, ritmo, estrutura. E o personagem, pergunto. O personagem é sempre simbólico e metafórico, tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. E onde fico eu? digo com uma certa irritação. Você como pessoa me dará o elemento objetivo e real, sem o qual nenhuma metáfora existe, cairíamos na pura subjetividade. (OF, 249.)

Daqui se infere o hibridismo desta escrita: nem pura realidade, nem pura fantasia, mas metáfora, o que espelha, o que reflete a forma como os textos protagonizados por João são construídos. De quem é a voz que se faz ouvir, em quais e quantos passos se fundem as vozes do autor Autran Dourado com a da sua personagem/escritor? As ideias que se veiculam através da personagem são distintas da do seu criador, ou este é um porta-voz do seu autor? A metaficcionalidade destes textos está por demais marcada e, nessa perspectiva, João é metáfora da escrita, do ofício do escritor, da própria literatura.

Há, assim, nos textos protagonizados por João uma meditação metalinguística e metaliterária. O amor à literatura e o fazer literário estão inscritos nos romances do escritor mineiro através de um entrelaçar de metáforas. João é uma dessas metáforas, as ações que protagoniza dão conta da dificuldade ligada à produção artística, da necessidade de ser paciente, de ser humilde e modesto, de correr riscos, de acumular experiência, de viver. Tudo isso está sincreticamente no conto “Os mínimos carapinas do nada”, quando se enumeram as qualidades dos elementos que integram a terceira categoria:

Eram como poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada. A terceira categoria era o último estágio para se atingir a sabedoria e a salvação.

Não se atingia essa categoria (era raríssimo caso de um jovem a ela pertencer) senão na velhice, quando se alcançava a plenitude da areté.

Para atingir esse estágio, o noviço carece de muita paciência, aplicação, humildade, modéstia. É preciso enfrentar maledicência dos ocupados, vencer a delicadeza e timidez, correr o risco de se ferir. (“Os mínimos carapinas do nada”, VC, 54)

João é metáfora epistemológica da sofrida relação do escritor com o seu ofício, o que permite definir a personagem como materialização dinâmica de ideias, intuições e sonhos: “[q]ue é também uma tendência humana personificar e corporizar antropomorficamente as coisas que nos impressionam, nos surpreendem e nos comovem” (PR:MC, 220), o que está na base da concepção de personagem de Autran Dourado: “o personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim – metáfora em ação” (PR:MC, 223)

### 2.3. João da Fonseca Nogueira: o autor em segredo?

*Os únicos olhos com que os romancistas podem ver, além dos seus, são os olhos das personagens, mas estes são olhos seus também.*

Autran Dourado, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, p. 94

*Às vezes não sei se falo dos outros ou de mim quando falo de mim e dos outros.*

Autran Dourado, *O meu mestre imaginário*, p. 45

O estudo da personagem João da Fonseca Nogueira no universo ficcional de Autran Dourado, para ficar completo, não pode escamotear a relação existente entre a personagem e o seu autor, entre o criador e a sua criatura. A maior parte dos estudiosos da obra de Autran é sensível a essa proximidade. Desde que João surge em “Inventário do primeiro dia”, que a análise da sua construção tem sido balizada entre um forte pendor autobiográfico e o facto de ser considerado um dos *alter ego* do escritor e, comparando-o por exemplo com Ismael, é o

que recebe maior carga positiva, pois, como já se viu, é o que realiza um projeto de vida consistente ao perseguir o seu sonho de ser o maior escritor da sua geração.<sup>114</sup>

Eneida Maria de Souza, em “A poética dos caracóis”, reconhece que *O risco do bordado; A serviço del-rei; Um artista aprendiz e Gaiola aberta* são textos que correspondem à “autobiografia imaginária de Autran Dourado”<sup>115</sup>. Por outro lado, apesar de admitir que as personagens de Autran são inspiradas em modelos reais, mascarados através de uma onomástica ficcional, Eneida de Souza considera que prevalece o efeito romanesco sobre o efeito biográfico.<sup>116</sup> Alfredo Rodrigues Monte também se refere à “base autobiográfica”<sup>117</sup> das obras de Autran, mas salienta que, desde o conto “Inventário do primeiro dia”, é nítida a distinção entre “a vivência autoral e a vivência biográfica”<sup>118</sup>. Ele equaciona ainda a prevalência da ficção sobre a vida. Liduína Maria Fernandes reconhece igualmente o paralelismo existente entre a vida do autor e o percurso da personagem João da Fonseca Nogueira. Centrando-se na premissa de que o papel do leitor é “deformar e reinventar o real”, a estudiosa volta a colocar em evidência a biografia imaginária<sup>119</sup>. Também Maria Antónia de Sousa<sup>120</sup> e Leonor da Costa Santos<sup>121</sup>, nas suas teses de Doutoramento fazem referência às semelhanças entre o percurso de João no seu aprendizado literário e a vida do autor. Fábio Lucas, na recensão crítica ao romance *Um artista aprendiz*, refere-se ao “procedimento alquímico do narrador, que transforma situações vividas em emoções recordadas e, a seguir, em peças de uma textura romanesca”<sup>122</sup>

---

<sup>114</sup> Ainda assim, a personagem de João da Fonseca Nogueira está relativamente pouco estudada, ou pelo menos, de forma sistemática e aprofundada, se bem que seja frequentemente referenciada pela importância que ocupa na obra de Autran Dourado.

<sup>115</sup> Eneida Maria de Souza, “A poética dos caracóis”, p. 240.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>117</sup> Alfredo Rodrigues Monte, *Carpintaria e Tecelagem*, p. 90.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>119</sup> Liduína Fernandes, *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana*, p. 68 e seguintes.

<sup>120</sup> Maria Antónia de Sousa, *Ruína e reificação em Ópera dos mortos*.

<sup>121</sup> Leonor da Costa Santos, *Autran Dourado em Romance Puxa Romance ou a Ficção Recorrente*.

<sup>122</sup> Fábio Lucas, [Recensão crítica a] “*Um artista aprendiz*”, p. 325.

À escrita de Autran se reconhece, assim, uma certa índole autobiográfica e até memorialista que resulta da tematização iterativa de episódios que podem ser relacionados com os dados que se conhecem da sua vida. Ao colocar a personagem de João a protagonizá-los, o autor assume o risco – ou lança o desafio – de levar o leitor a proceder a essa identificação. A leitura crítica é, por definição, a tentativa de destrinçar os nexos semânticos da obra literária. Efetivamente, os estudos acima mencionados – mesmo nos casos em que o seu objeto e âmbito estão distantes do estudo da personagem de João da Fonseca Nogueira ou das obras em que a personagem é interveniente<sup>123</sup> – não passam ao lado dessa asserção. O que pode ser entendido como evidência de que essa é uma vertente importante na obra do nosso escritor. Porém, à exceção do artigo de Eneida Maria de Souza, as referências ao cariz biográfico da obra de Autran e, em particular à sua ligação à personagem de João da Fonseca Nogueira, não vão muito além do reconhecimento da existência dessa ponte que liga a vida à ficção, ou a ficção à vida.

Esta perspetiva conduz à questão incómoda e embaraçosa da presença do autor na obra, que é uma das mais delicadas para o estudioso da obra literária. Todavia, furtar-se a ela, para além de manter o estudo em zonas de conforto, é recusar, à partida, um aspecto da obra de Autran que, longe de a diminuir ou de empobrecer-lhe a leitura, constitui um dos acentos singulares que também a enriquecem e completam. Em última análise, a teoria literária progride com o que os criadores fazem de novo. Nasce da necessidade de compreender a “novidade”. Se assim não fosse, estar-se-ia perante uma inversão dos termos: seriam os romances a ir ao encontro da teoria e não a teoria ao encontro dos romances. São os textos problemáticos que dinamizam o sistema literário, como vários autores já o afirmaram. Para Lotman “um texto que seja absolutamente compreensível é ao mesmo tempo um texto que é

---

<sup>123</sup> Alfredo Rodrigues Monte estuda a importância de *Novelário de Donga Novais* na ficção de Autran Dourado; Liduína Fernandes toma por objeto as personagens negras na obra do autor; Maria Antónia de Sousa estuda o romance *Ópera dos Mortos*.

absolutamente inútil”<sup>124</sup>; Ernesto Sábato, citando Maurice Nadeau, sustenta igualmente que “una novela que deje tal cual al escritor y al lector es una novela inútil.”<sup>125</sup>

As complexas relações entre o autor e a sua obra deram origem, ao longo dos tempos, a abordagens muito díspares, desenhando um intervalo que foi da onnipresença do autor na obra, perseguido pelo crítico, à independência total do produto relativamente ao seu criador. Em determinado momento da história destas conexões, utilizava-se o texto como um pretexto para falar do homem que o escrevera e era sobre esse homem – a sua biografia, os seus sintomas – que o estudo do texto fazia incidir o seu olhar, deixando na sombra, ou pelo menos atribuindo pouco relevo aos restantes elementos que o compunham. A crítica orientava-se por um determinismo positivista, que encarava a obra como resultado de fatores externos – o texto servia para transmitir as emoções do seu autor – o que conferia aos estudos sobre a obra literária uma componente fortemente biográfica e intencionalista. Esta maneira de abordar a literatura rasurava completamente a figura do leitor na produção de sentidos, verificando-se a persistência de reminiscências românticas do culto do *eu* e do confessionalismo literário.

O estruturalismo conduziu os estudos literários a uma revolução de inegável importância, que veio a ter um forte impacto na abordagem do fenómeno literário e, inevitavelmente, na análise da relação do autor com a sua obra. A nova orientação crítica esteve sem dúvida relacionada com a alteração de paradigmas conceptuais e metodológicos, centrando o estudo da obra literária na sua dimensão linguística. Pretendia-se para os estudos literários uma dimensão científica e objetiva que depurasse muito do que havia de acessório na análise da literatura, ora a dimensão biográfica e a figura do autor como pai, dono e senhor do texto era uma dessas orientações. Assim, a figura do autor foi expulsa do texto, tendo Roland Barthes anunciado a sua morte:

---

<sup>124</sup> *Apud* Helena Carvalhão Buescu, *Em busca do autor perdido*, p. 34.

<sup>125</sup> Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 24

Como instituição o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa[.] <sup>126</sup>

Como explica Helena Carvalhão Buescu, verifica-se aqui uma equivalência com o motivo nietzschiano da morte de Deus, encarando-se o autor como “um Pai passado e prepotente relativamente ao filho, processualmente exterior e anterior a este e cuja morte simbólica é entendida como condição de autonomia e independência”<sup>127</sup>

Desta forma, conseguida a autonomia do texto em relação ao seu autor, é a linguagem que ganha proeminência, é só ela que se faz ouvir no interior dos enunciados literários. A figura do seu criador perde espessura e até autoridade:

A escrita é *activa* porque age pelo leitor: ela procede não de um autor, mas de um *escritor público*, notário encarregado pela instituição, não de lisonjear os gostos do seu cliente, mas, antes, de consignar, de acordo com os seus interesses, as operações pelas quais, no interior de uma revelação, produz essa mercadoria: a narrativa.<sup>128</sup>

Segundo Maurice Couturier, a teoria da intertextualidade de Bakhtine e depois de Kristeva levou ainda a que se recusasse ao autor até a originalidade, visto que este não faz mais do que “bricoler des textes et obéir aux lois de la langue ou du genre.”<sup>129</sup> Em suma, a escrita deixa de ser vista como veículo de expressão de um *eu* hipertrofiado, a sua presença é rasurada por ser externa ao texto, uma “ingerência do extraliterário, ingerência não só funcionalmente imper-tinente como semanticamente injustificável”<sup>130</sup>

A revolução estruturalista lançou uma espécie de anátema sobre a figura do autor. Mediante múltiplas negações, a crítica encarniçou-se obstinadamente contra a sua presença no interior dos textos romanescos, contra a representação, contra a dimensão autobiográfica. Paira sobre a figura do autor uma proibição que leva a que os estudiosos a evitem cautelosa-mente, ainda que, em alguns textos, ela se imponha: “on voit les contorsions qu’oblige à faire

---

<sup>126</sup> Roland Barthes, *O prazer do texto*, p. 66

<sup>127</sup> Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 17.

<sup>128</sup> Roland Barthes, *S/Z*, p. 115.

<sup>129</sup> Maurice Couturier, *La figure de l’auteur*, p. 12.

<sup>130</sup> Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 23.



tout refus de la représentation”<sup>131</sup>. Os estudiosos procederam a uma autocensura que tem impedido a completa reabilitação do papel do autor na construção do seu universo romanesco e das personagens em particular. Podemos concluir, com Ernesto Sábato: “como siempre, el mayor mal a una teoría lo infieren sus dogmáticos, que la caricaturizan y fosilizan”<sup>132</sup>, embora seja certo que os estudos do estruturalismo contribuíram decisivamente para o avanço dos estudos literários – e tal revolução era necessária – criou-se, segundo Couturier, um impasse sobre a figura do autor, que nem estudos mais recentes, nos quais se nota uma reinscrição deste conceito, conseguiram suprir.

Ensaístas como Wayne Booth, Gérard Genette, Umberto Eco, Aguiar e Silva, entre outros, têm procurado clarificar a distinção entre o autor real, empírico, histórico “cujo nome civil figura em regra na capa e no frontispício das suas obras – um cidadão juridicamente identificável, com um determinado estatuto social, profissional, etc.”<sup>133</sup> – e uma outra instância, que é diversa desse homem e que se instaura ao nível do texto. Entre ambos se mede a distância que vai do real ao ficcional. Essa distinção procura solucionar as duas posições antagónicas que têm estado subjacentes ao conceito de autor: aquela que assenta na projeção rudimentar da biografia e do confessionalismo, a representação do homem, e a que assenta na rigidez formal do texto. Os referidos estudiosos têm chamado a atenção para as complexas e heterogéneas ligações que se estabelecem entre as duas instâncias.

Wayne Booth assevera a improficuidade dos esforços para expurgar a presença do autor no domínio da ficção, visto ela estar presente ora nos apelos diretos dirigidos ao leitor, ora nos juízos explícitos inseridos no discurso narrativo e que só podem ser atribuídos à instância autoral, ora no próprio discurso das personagens mediante estratégias como a focalização interna. Desse modo, a presença do autor é continuamente projetada na mente do

---

<sup>131</sup> Maurice Couturier, *op.cit.*, p. 206.

<sup>132</sup> Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 195.

<sup>133</sup> Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 222.

leitor. É da incontestabilidade dessa presença que Booth formula o seu conceito de autor implicado:

Enquanto escreve o autor não cria simplesmente um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si “próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens.<sup>134</sup>

Para Booth, a questão coloca-se, depois, ao nível da relação estabelecida entre o autor real e as várias versões de si próprio que surgem implicadas em cada uma das suas obras:

Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele director de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas.<sup>135</sup>

O conceito de Booth suscitou reformulações e debate entre os estudiosos da narrativa, por parecer complexo e difuso. Para Genette, a noção de autor implicado, construída em oposição ao autor real, funde-se com a de narrador. Tripartir as instâncias que operam sobre e no texto em autor real, autor implicado e narrador, leva a que haja “beaucoup de monde pour un seul récit”<sup>136</sup>. Desta forma, para o teórico francês, no âmbito da narratologia, a noção de autor implicado, mesmo nos textos de índole autobiográfica, torna-se fantasmática, redundante, pouco válida para a descodificação do texto:

Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il ya quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court) et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit.<sup>137</sup>

Assim, Genette postula que o conceito de narrador heterodiegético continua a ser mais operativo em narratologia do que o de autor implicado. Maurice Couturier, por seu turno, considera que é por censurar a figura do autor real que o conceito de Booth se torna tão fantasmático, tão difuso, apesar do relevo que lhe é atribuído. Por outro lado, Couturier defende que a ausência do autor nos textos escritos sob o modo heterodiegético não é assim

---

<sup>134</sup> Wayne Booth, *A retórica da ficção*, p. 88.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>136</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 96.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 102.

tão absoluta como pretende Genette, porque assume também diferentes gradações. Para Couturier, os conceitos de autor implicado e de narrador heterodiegético são tranquilizadores

ils évitent au critique de se préoccuper de l'amont du texte, lequel se transforme, par la même occasion, en une sorte d'objet d'analyse inerte justiciable de sa seule lecture et de sa seule et de sa seule méthodologie critique.<sup>138</sup>

Umberto Eco introduz o conceito de autor modelo, entidade também distinta do autor empírico, pelo qual não manifesta qualquer interesse, no que converge com a teoria de Booth e de Genette. O autor modelo de Eco aproxima-se de um conjunto de estratégias narrativas que o próprio texto instaura:

Leva-nos a pensar que o autor modelo (para citar Stephen Dedalus), isolado na sua perfeição, “como o Deus da criação, permanece dentro, ou por detrás, ou para além, ou acima da sua obra invisível, requintado, sem existência, a aparar as unhas”. Por outro lado, o autor modelo é uma voz que fala connosco afectuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer à sua beira. Esta voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que são dadas passo a passo e devemos cumprir quando decidirmos comportar-nos como leitor-modelo.<sup>139</sup>

Aguiar e Silva prefere adotar a distinção dicotómica entre autor empírico e autor textual, pretendendo que o primeiro se refere inequivocamente à pessoa civil e o segundo à entidade ficcional que enuncia o texto e que apenas existe no âmbito de determinado texto literário. Mais do que uma entidade virtual, o autor textual efetiva-se no concreto do enunciado, comunicando-se a receptores reais. Para este estudioso, a noção de autor textual é mais clara do que a de autor implícito, pois admite a figuração explícita no texto, nomeadamente através da *deixis*:

O autor textual [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário.<sup>140</sup>

Também Autran Dourado, em *O meu mestre imaginário*, inclui um capítulo intitulado “Proposições sobre o autor”, ao longo do qual reflete, no estilo fantasioso assumido neste ensaio, sobre a relação do autor com a sua obra. Para Autran/Erasmus Rangel, o autor só

---

<sup>138</sup> Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 126.

<sup>139</sup> Umberto Eco, *Seis passeios no bosque da ficção*, p. 21.

<sup>140</sup> Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 228.

funciona como tal – subentende-se como autoridade, como Pai – no momento exato da escrita. Encerrado esse, o autor “torna-se um leitor mais da sua própria obra”, tudo o que disser sobre ela é “um novo escrever” (*MMI*, 24). Logo, terminada a escrita, corta-se o cordão umbilical que liga a obra ao autor. Advoga ainda que a figura do autor – que se depreende corresponder ao autor real, ao homem – é uma sùmula de todos os pequenos autores que o integram – fazendo lembrar as versões preconizadas por Wayne Booth –, o que tem implicações no conjunto da obra: “o seu texto talvez não passe de paródias entrelaçadas, acumuladas, expandidas ou superpostas” (*MMI*, p. 25). Já se viu nos capítulos precedentes que essa asserção faz sentido quando aplicada a todo o Autran. Mais adiante no mesmo texto, Autran recorre à metáfora da propriedade para se referir à relação autor/obra, considerando que “entre ele e a propriedade (ou ele dentro ou ele fora) há sempre um muro a barrar, a escalar” (*MMI*, 25). Por outro lado, ainda que a obra se conceba como independente, não se pode apagar totalmente dela a figura do autor “por mais que ele se disfarce, procure desaparecer na própria obra.” (*MMI*, 26), sublinhando afinal que o nome do autor “é o primeiro sinal de autenticidade do fato que quer negar a sua origem mítica.” (*MMI*, 36).

A verdade é que, sem se excluírem totalmente, estas teorias se complementam e têm contribuído para chamar a atenção para a entidade autoral do texto literário, que não pode simplesmente ser tomado como uma autogénese, ou partindo de um vazio enunciativo pelo menos. Por outro lado, como alerta Helena Carvalhão Buescu, “a noção de autor não funciona de modo homogéneo e inalterável, nem sequer com o mesmo grau de pertinência ou manifestação textual, em toda e qualquer obra.”<sup>141</sup>. Fazendo coro com Ernesto Sábato, é irrefutável o carácter impuro das narrativas literárias que, pela sua fertilidade criativa, oferecem resistência a esquemas teóricos demasiado rígidos: “la novela es como la historia y como su protagonista, el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y

---

<sup>141</sup> Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 24.

desborda toda limitación.”<sup>142</sup> Pelo que importa equilibrar a concepção da figura do autor, encontrando-a algures entre a biografia anedótica e a rasura completa. Para isso, tem especial relevo o trabalho de Maurice Couturier, que serviu de suporte teórico à compreensão da relação entre João da Fonseca Nogueira e a figura do autor dos textos em que esta personagem surge.

Maurice Couturier, apoiando-se em especial nas obras de autores como Henry James, Flaubert, Fielding, Joyce, Proust, Nabokov, procura redefinir os princípios da comunicação textual reinserindo a figura autoral. Frisando a insuficiência, quer dos postulados de Iser – que coloca toda a incidência no leitor, refutando qualquer interação entre autor e leitor – quer de Booth e de Genette, Couturier defende que a presença do autor se adensa durante a leitura criativa, impondo-se como interlocutor ideal no intercâmbio textual. Na análise que faz aos textos seleccionados vai demonstrando os desvios discursivos, os deslizos, as ironias de índole biográfica que acabam por desconcertar o leitor, levando-o a colocar a questão da projeção do autor no texto. Esses investimentos afetivos, poéticos e psicológicos que transparecem nas páginas do romance induzem no leitor movimentos contraditórios de identificação e análise. Na polifonia dos textos, a voz do autor também se faz ouvir, atirando sempre o leitor para uma situação paradoxal.

Couturier pretende que não se tenha que sucumbir nem à leitura estritamente biográfica, nem à leitura rigorosamente semiótica, chegando assim à sua teoria da comunicação intersubjetiva que se processa no enunciado textual:

Cependant, alors qu’Iser considère le texte comme un objet signifiant désincarné, je le considère comme une interface entre deux interlocuteurs séparés l’un de l’autre dans le temps et l’espace, mais que se désirent, se cherchent et se fuient tout à la fois.<sup>143</sup>

Deixando, porém, salvaguardado que a leitura não se processa sob a forma de mera pesquisa biográfica:

---

<sup>142</sup> Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 17.

<sup>143</sup> Maurice Couturier, *Op. cit.*, p. 242-3.

La figure de l’auteur n’est pas, bien sûr, l’image que prend dans le texte l’intention de l’auteur, mais elle est la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s’exprimer et de se cacher. Dès lors que je reconnais l’existence de cette figure au cœur du texte, je m’efforce pour tous les moyens d’en discerner les contours et de recomposer le texte en fonction d’elle et non plus de moi, même si ma coopération est indispensable à l’émergence de cette figure.<sup>144</sup>

O que se pretende neste capítulo, mais do que balizar a presença de Autran/autor na sua obra à luz do entendimento que vários estudiosos da literatura apresentam dessa questão<sup>145</sup>, é verificar a relação entre Autran Dourado – o autor real no conceito de Couturier<sup>146</sup> – e a personagem João da Fonseca Nogueira, procurando perceber as ligações entre ambos, sem sucumbir à leitura determinista, intentando um equilíbrio precário e arriscado entre uma leitura literária desassombrada que não pode deixar de ver, pelo canto do olho, uma outra figura que se pressente por detrás da personagem romanesca. Os nexos semânticos dessa leitura orientam-se, no sentido de perceber, por um lado, a frequente fusão entre a poética do autor e a poética da personagem-escritor, decodificando o jogo de espelhos que se desenha nessa sobreposição, por outro, no reconhecimento de que o percurso da personagem reproduz o percurso vivencial do próprio autor, de que este deixou testemunho em textos de caráter não ficcional.

João, em *Um artista aprendiz*, diz ao doutor Alcebíades: “li muito clássico, mergulhei de corpo e alma na filosofia.” (AA, 80). Ora, pelas referências às suas leituras – faceta importante da sua aprendizagem literária – se verifica a coincidência com as leituras do próprio Autran: Flaubert, André Gide, Henry James, Marcel Proust, entre muitos outros. Seja por conselho alheio – real e ficcionalmente recomendada pelo mestre Godofredo

---

<sup>144</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>145</sup> Embora o estudo da presença da figura do autor na obra de Autran constitua uma linha de análise pertinente, só que não cabe no objeto deste ensaio. Será, sem dúvida, um campo de estudo a desenvolver a propósito da escrita autraniana.

<sup>146</sup> “*Que vient faire la figure de l’auteur dans tout cela, et pourquoi ne pas parler tout simplement de l’auteur réel ? L’auteur réel est, pour moi, un sujet mort qui autrefois a désiré et créé, et dont le texte tient lieu en tant que corpus.*”, Maurice Couturier, *la figure de l’auteur*, p. 242.

Rangel/Erasmio Rangel-Sílvia Sousa<sup>147</sup> –, seja por descoberta própria – veja-se Thomas Mann, por exemplo – seja pela perseguição de um objetivo poético – *Ulisses*, de James Joyce, ou *Les lauriers sont coupés*, de Dujardin – essas leituras orientam-se sempre para a confecção da sua própria obra.

Daí a necessidade de ler constantemente os bons autores, conscientemente imitá-los (antes de você ser realmente um escritor), parodiá-los nos seus exercícios. Parodiar no sentido moderno do termo, que tanto pode ser considerado ironicamente como dramaticamente. (BMER, 35)

Cumprido ao aprendiz de escritor frequentar bons e competentes autores, aqueles que têm provas dadas. O escritor deve ler para aprender, ler para poder imitar/parodiar, ler para que, ao escrever, se constitua numa voz mais. Quanto ao leitor, presente que nessa insistência em reenviar o texto para outros textos se prefigura o vulto do autor, com maior ou menor transparência. Soma-se outro sincronismo desconcertante: o discurso da personagem na ficção é flagrantemente idêntico ao discurso do autor nos textos não ficcionais, muitas vezes, esse discurso é quase sobreponível. Vejam-se algumas passagens a título de exemplo, sobre a necessidade de o artista ser ambicioso:

[s]em a ambição justa não há grande artista, nenhum filósofo, ninguém será grande em qualquer setor de atividade humana sem ambição.” (AA, 34);

sobre o contraste entre os antigos gregos e os modernos:

Por que não lê os gregos? Eles diziam de maneira mais clara e simples as coisas mais difíceis, enquanto os modernos dizem da maneira mais difícil as coisas mais simples e banais. (AA, 124)

Procure imitar os Gregos, que diziam da maneira mais simples e concreta as coisas mais profundas, ao contrário dos modernos, que diziam as coisas mais banais da maneira mais rebuscada e fluida. (BMER, 9)

sobre a acuidade dos ficcionistas em teoria do romance e dos poetas em teoria da poesia:

As coisas realmente importantes sobre ficção foram ditas por ficcionistas, como as coisas realmente importantes sobre poesia foram ditas por poetas”, escrevia [João] (AA, 180)

---

<sup>147</sup> A figura de Godofredo Rangel surge ficcionada com dois nomes diferentes: Sílvia Sousa, em *Um artista aprendiz*, e Erasmio Rangel, em *A serviço del-Rei*.

a concepção do escritor como um mero escriba, não tendo a pessoa qualquer relevância:

A pessoa do escritor não tem importância nenhuma. Para usar um conceito platônico, o escritor é apenas um escriba da ideia. (AA, 201)

Para mim o que importava era a obra, o escritor sendo apenas um escriba da Ideia, como platônico gostava de dizer. (BMER, 70)

o remate de que nenhum escritor está sozinho, integrando uma vasta comunidade de artistas em permanente diálogo:

O escritor não era ele sozinho, mas todos os escritores que escreveram bem antes dele. (ASR, 35)

Ninguém é um escritor sozinho, somos uma continuidade, trabalhamos na e pela linguagem. Literatura é linguagem carregada de sentido. Poesia, romance e poesia são a mesma coisa, ele pensava. Dar à prosa a concisão da poesia, dar a poesia a precisão da prosa. (ASR, 35)

Você não está sozinho quando escreve: atrás de sua mão estão todos os grandes escritores que trabalharam a língua na qual você escreve. (BMER, 58)

a preferência pela expressão “ideia súbita” em lugar do conceito de inspiração:

Por isso gosto de escrever de cabeça fria, em completa lucidez, se é que sou lúcido. (PR:MC, 170)

Não é que eu não acredite na inspiração, Márcio. Ela é necessária, mas na hora de escrever o escritor deve ter o coração quente e a cabeça fria. (AA, 33)

Eu prefiro, para ser objetivo, usar a expressão “ideia súbita” para qualificar a semente de um futuro conto ou romance, que nos surge às vezes nos locais mais inesperados ou impróprios. (BMER, 25)

Seria inglório tentar sistematizar todas as asserções recorrentemente reiteradas. O certo é que essa iteração levanta questões de diversa ordem. Em primeiro lugar, tratando-se de textos que obedecem a protocolos de leitura distintos – *Um artista aprendiz* e *A serviço del-Rei* são do domínio ficcional, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* é do domínio ensaístico, *Breve manual de estilo e romance*, do domínio ensaístico e didático, *Gaiola Aberta* do domínio memorialista – mas todos são tutelados pela mesma entidade autoral: Autran Dourado. O leitor de Autran – a metonímia é intencional – sabe por experiência que este autor



usa por vezes da má-fé autoral de que fala Maurice Couturier: nem sempre respeita o pacto de leitura<sup>148</sup>.

Essa volubilidade leva a que a sua figura se faça notar, se projete nos textos, constituindo um elo mais através do qual se concretiza o diálogo entre os enunciados. Em segundo lugar, muitas das teses formuladas em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* serão mais tarde experimentadas por João da Fonseca Nogueira em *Um artista aprendiz* e *A serviço del-Rei*. Não será despiendo o facto de essa personagem-escritor, ao mesmo tempo que vive a aventura da escrita do seu primeiro romance, manter uma espécie de diário de bordo em que regista as suas hesitações e progressos, os fracassos e sucessos. O leitor avisado tenderá a entender que assim foi elaborado o ensaio *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* – que efetivamente foi o que sucedeu.

Ao publicar o opúsculo *Breve manual de estilo e romance*, os conselhos que Autran deixa aos aprendizes de escritor repetem simultaneamente muitas das proposições de João e dos conselhos que Autran recebeu de Godofredo Rangel. Passagens inteiras parecem ter sido decalcadas, ou melhor, transcritas do seu romance de formação. Evidências da enorme fluidez e instabilidade dos discursos ficcional, poético e ensaístico.

A dificuldade não se coloca apenas na distinção entre real e ficção mas também em destrinçar a origem do próprio discurso. A entidade autoral funciona como uma força centrípeta, uma força de gravidade que atrai para o núcleo da sua macronarrativa todas as ocorrências discursivas. O que se pretende dizer é que, desta forma, a própria obra ensaística acaba por integrar a macronarrativa, o livro uno que Autran dizia estar a escrever.

Muito há em comum entre a poética de Autran e a poética preconizada e procurada por João da Fonseca Nogueira. Dado o seu ofício de escritor, João pode ser estudado enquanto

---

<sup>148</sup> Assim como há passagens na ficção que parecem verdadeiras páginas de doutrina estética, sucede que nos textos de carácter mais ensaísta se introduzam personagens, Erasmo Rangel faz-se ouvir em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* e em *O meu mestre Imaginário*, tecendo comentários sobre as obras de Autran e comparando-o, por exemplo, a prima Biela de *Uma vida em segredo*.

porta-voz do escritor em relação às suas concepções poéticas. Com o seu criador, partilha a concepção de personagem literária, entendida como imagem e como metáfora. A personagem como substantivo, o que se prende com a convicção de que as imagens são superiores às ideias abstratas. Concepção que ambos fazem derivar das leituras de Vico e que conduz à importância de o romancista saber o nome das coisas. Sem essa ligação aos elementos substantivos, a ficção desconfigura-se e passa a ser outra coisa, o que conduz ao princípio de que tanto os romancistas como os poetas usam as palavras no seu sentido mais comum.

Outro aspecto que surge, ora teorizado nos ensaios, ora ficcionalizado em João da Fonseca Nogueira, é a relação do escritor com a linguagem, com a gramática com as cartilhas do bem escrever. Ambos refutam a ideia de que escrever bem é o mesmo que escrever romances, o que é uma versão da distinção entre beletrismo e literatura. A arte de bem escrever é entendida como uma espécie de canto de sereia que seduz, que tenta o escritor, para Autran, é mesmo a tentação do escritor mineiro em especial. O romancista tem o dever de procurar a sua linguagem própria, o que é radicalmente diferente de ser bom prosador. O compromisso do escritor deve ser sempre para com a sua própria obra e não para com qualquer cartilha, mesmo a da gramática. Daí que se repita em diferentes passos da obra de Autran a ideia de que a gramática foi feita para servir o escritor e não o escritor à gramática.

No capítulo anterior já se viu como essa é uma rutura importante no percurso de João enquanto artista aprendiz, o que constitui uma glosa das asserções que Autran apresenta nos seus textos ensaísticos.

E eu tinha de optar entre ser bom prosador escrevendo ficção ou um bom romancista, mesmo correndo o risco de ser um mau prosador. Escolhi o romance, não sei se fiz bem. (*PR: MC*, 108)

Flaubert dizia que a gramática deve servir ao escritor e não o escritor à gramática, disse João. Estilisticamente certo, disse Laurentino. Aceito o “erro” gramatical dos poetas e romancistas. O escritor criativo tem o direito de violentar a gramática, criar a sua própria gramática, se for o caso, mas só ele. (*AA*, 205)

Como escrever bem no Brasil é uma virtude excepcional (quando devia ser obrigação do escritor, o que se pede está além do escrever bem). (*BMER*, 36)

O mesmo sucede com a forma como se perspetiva a relação da literatura com o real, que constitui um tópico transversal à(s) escrita(s) de Autran. O romancista como aquele que usa o real com inteira liberdade, como um barro que é amassado, moldado em função da geometria do livro e do sistema de forças que se conjugam no seu interior. É a este entendimento que João chega em *A serviço del-Rei*, quando explica a Saturniano como o tornará personagem de um potencial romance político, passagem já referida neste estudo.

Os romances que João intenta escrever assemelham-se flagrantemente aos romances do próprio Autran, inclusivamente aqueles que João protagoniza. O primeiro conto que publica, na esteira de Sílvio Sousa, é “Faca de menino”, premiado num concurso da revista *Alterosa*. Em *Breve manual de estilo e romance*, Autran refere-se a um conto da sua juventude intitulado “O canivete de cabo madrepérola”, igualmente premiado na revista *Alterosa*. João planeia escrever um romance em que

o personagem principal, evidentemente um alter ego dele, era um escritor já realizado que retorna à sua terra natal para conferir as suas lembranças da infância com as pessoas que dela participaram. (AA, 186)

Não escapará ao leitor o efeito irónico de, ao longo de toda a leitura de *Um artista aprendiz*, se saber perante uma personagem que funciona como *alter ego* do seu autor, que se propõe escrever um livro semelhante a um dos primeiros romances que Autran publicou e com o qual angariou sucesso junto da crítica: *O risco do bordado*. Até as referências a esse sucesso junto do público são incluídas no romance *Um artista aprendiz* e o título do futuro romance é também obviamente irónico: *Viagem na terra do menino*. João, enquanto protagonista de *O risco do bordado*, viaja simbolicamente à sua terra de infância, revisitando momentos e personagens que afetaram decisivamente a sua iniciação no mundo dos adultos e da dor. O mesmo efeito de quase *mise en abyme* de outro texto de Autran se produz com as referências a uma das personagens criadas por João da Fonseca Nogueira, que remete para o romance *A serviço del-Rei*:

Conversamos outro dia sobre isso, quando você me contou aquela história fantástica do presidente que enlouqueceu. Aquele presidente do Estado existiu mesmo? Você não criou um personagem presidente insone e funâmbulo percorrendo de noite os corredores e salas do Palácio da Liberdade? (AA, 229)

Efeito que ainda é mais notório com as diferentes referências a um futuro romance político de João, quando deixasse as funções que desempenhava junto de Saturniano, ao longo de *A serviço del-Rei*:

Algum dia escreveria um romance político sobre aquele patife do Saturniano. Ele era seu escriba e conselheiro. (ASR, 15)

João olhou encantado o personagem, fascinado com o próprio poder. Pensando bem até que Saturniano daria um bom personagem, um personagem com ideias onipotentes, amoral, corrupto. Nele poderia desenvolver as suas ideias sobre o perigo que constituía o monopólio do poder, os absurdos deuses totalitários. Um homem hábil, inteligente mas inculto, jeitoso, político matreiro, audacioso ou humilde quando preciso. (AA, 130)

Ainda no mesmo romance, há uma passagem curiosa sobre as reescritas do mito de Fedra e Hipólito:

*Hipólito, Phaedra, Phèdre*. Outros de voz menor no capítulo escreveram o mesmo livro. Literatura é terreno baldio. Estamos reescrevendo a mesma história, recriando o mesmo mito. O número limitado das situações dramáticas. (AA, 14)

Como poderá o leitor de Autran, já habituado a estes desvios, a estes sobressaltos, evitar identificar ali uma referência velada ao romance *Os sinos da Agonia*, de Autran Dourado, essa “voz menor”?

Estas e outras passagens remetem para uma interferência autoral e projetam continuamente a sua sombra na obra, contando igualmente a biografia da escrita. São sintomáticas e reveladoras as reflexões de João sobre a obra que quer fazer:

Sentiu-se particularmente tocado por *Vida interna*, cujo ambiente de internato ele conhecia na carne, e *Cidade Sufocada*, que tinha a mesma medíocre paradeza de Duas Pontes. João ambicionava um dia versar aqueles assuntos, transformar a sua vivência dolorosa de Duas Pontes e do Colégio São Mateus em obra literária, que ele queria recriar conforme seu temperamento propenso à tragédia. (AA, 83)

Ou ainda sobre a forma como na escrita trabalham a memória e a imaginação, o que tem consequências na concepção das personagens:

Me diga uma coisa, de onde é que você tira os seus personagens, perguntou Saturniano. Da vida, onde vou buscá-los, para que a minha imaginação os transforme, os reinvente. Aliás, a imaginação e a memória têm a mesma etimologia, começou João a dissertar como se a matéria pudesse interessar a Saturniano. (AA, 129)

Se João considera que Saturniano lhe permite desenvolver o projeto de um romance político, a personagem de João possibilita a Autran a elaboração de um romance metaficcional e metalinguístico. Através dele aborda a entrega, a abnegação, o sofrimento necessários para se ser escritor. Afinal “escrever é um ato mimético de apropriação e astúcia” (BMER, 35). João move-se pela obsessão constante com a escrita, bate-se com a língua, afirma-se contra aqueles que escreveram antes dele, busca o seu lugar no panteão. A atenção do leitor é continuamente desviada para os seus problemas poéticos que espelham os do seu autor. Com esta personagem, Autran explora a relação do artista com o seu ofício, as suas teses transitam livremente do ensaio para a ficção e da ficção para o ensaio. Ao explicar a génese dos romances de João, explica-se de maneira oblíqua a génese dos romances de Autran Dourado. Com João, o escritor mineiro coloca toda a sua produção em diálogo, nele fundindo memória e imaginação, situações vividas com situações inventadas. O percurso da personagem permite ao seu criador refletir sobre o seu próprio trabalho. Uma vez que o autor é ele próprio um romancista, estabelece-se entre ele e a sua personagem uma afinidade que não está presente nas outras personagens que criou, o que, na verdade, lhe possibilita narrativizar as suas próprias narrativas.

No incontornável *Uma poética de romance*, Autran deixa patente a convicção de que o escritor pode e deve teorizar sobre a sua obra, analisá-la para pensar a sua arte poética. Remete por isso para o pioneirismo de José de Alencar devido às posições que o ilustre romântico defendia – a “profissionalização do escritor” e a recusa do “beletrismo” (PR:MC, 17) – e ao facto de ele ter dado “as chaves para a compreensão da sua obra” (PR:MC, 18). Outro exemplo de que se socorre é o das “Cartas pras icamiabas”, capítulo de *Macunaíma* em que Mário de Andrade satiriza certo modo de escrever diferente daquele que preconiza. Estes

exemplos servem a Autran para definir os escritores brasileiros que se enquadram na categoria dos romancistas e poetas de “armada visão crítica”, como Henry James, Flaubert, Gide, Valéry e Mallarmé, entre outros (PR:MC, 18).

Daqui se depreende que o autor de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, quer enquanto romancista, quer enquanto ensaísta, refuta, através da sua práxis, a tese de que o escritor não deve teorizar nem discutir a sua obra. No referido ensaio, explica o que fez, por que o fez e como o fez, enfim deixa explícita a sua poética, mostra os andaimes da sua construção literária. Acreditando tratar-se de uma faceta importante da própria missão do escritor – no seu caso, contribuir para o desenvolvimento do romance brasileiro –, afasta-se do modelo realista-naturalista que, na esteira de Flaubert e depois de Joyce, entendia que o autor devia “estar na obra como Deus na criação, presente mas invisível” (PR:MC, 19). Acrescenta ainda que esse contributo dos escritores, resultante da análise das suas próprias obras e do seu ofício, é um contributo precioso tanto para os estudiosos da literatura, como para os próprios escritores.

Por outro lado, o leitor conhecedor da obra de Autran reconhecerá sem dificuldade a estreita relação que se estabelece entre este ensaio e alguns dos passos do percurso João. A referência às “Cartas pras icamiabas”, de Mário de Andrade, lança luz sobre a intencionalidade do segundo bloco de *O risco do bordado*, em que João ainda menino no colégio, vai satirizando a maneira de escrever que lhe ensinam na escola, a cartilha do bem escrever, espartilhada e fortemente convencional. Quer isto dizer que a obra ficcional se cruza com a obra ensaísta, que ambas convergem no que às concepções do autor dizem respeito. Autran, à maneira dos escritores de “armada visão crítica”, trabalha de forma plástica e ficcional a sua arte poética, deixando isso bem claro:

Se há uma história ou fábula subliminar ou subterrânea em meus livros, há neles também uma *ars poética*, às vezes oculta e disfarçada, às vezes por demais aparente, as minhas “dicas”, feito disse, não sei mais se disse, tanto me vou alargando neste meu ensaio. (PR:MC, 81)

Eu sempre procurei pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem por meio dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço.<sup>149</sup>

Muitas são as semelhanças entre a biografia ficcional de João e os dados conhecidos da biografia de Autran. Ambos conheceram a pequenez e a imobilidade de uma pequena cidade do interior do Brasil, ou o ambiente claustrofóbico de um colégio interno. A libertação do cilício linguístico como único caminho para encontrarem a sua voz própria é também comum a ambos. O mesmo sucede com a trajetória que os leva da pequena cidade natal para a moderna Belo Horizonte – onde vivem a experiência de uma geração que emerge na época pós-modernista – e, por fim, para o Rio de Janeiro: “João sabia que o destino da literatura mineira era ir para o Rio.” (AA, 265). A pretensão de se tornarem escritores, e dos maiores da sua geração, é igualmente replicada em diferentes momentos, projeto de vida a que se entregam apaixonadamente: “é que pretendo ser escritor” (AA, 59), explica João a Aurélia, reivindicando o mesmo de forma mais veemente noutro romance: “faço tudo para ser o escritor mais importante da minha geração.” (ASR, 12).

A passagem pelo Partido Comunista, o fascínio e desilusão com a figura de Luiz Carlos Prestes, os motivos que levaram à militância e ao abandono do Partido são novamente fundidos em experiência ficcional e memorialista, estabelecendo uma relação mais do que suspeita entre o romance *A serviço del-Rei* e o volume *Gaiola Aberta*. Em ambos os textos, se contam igualmente as diversas crises políticas, sociais e económicas que João e Autran viveram, contornaram e superaram enquanto membros de um governo. A relação de amizade e admiração entre Autran e Augusto Frederico Schmidt está subjacente à amizade entre João e Quintiliano Dantas. Até as dedicatórias que Quintiliano Dantas dirige ao aprendiz de escritor são mais do que idênticas às que o próprio Schmidt endereçou a Autran e que estão reproduzidas em *Gaiola Aberta*, ou as visitas noturnas de João à casa do poeta que o recebia em robe, tal como Autran visitava Schmidt e assim era por ele recebido, ou o desejo

---

<sup>149</sup> Autran Dourado, *apud* Maria Antónia Sousa, *Ruína e reificação em Ópera dos Mortos*, p. 21.

provocado em João pela visão da rica biblioteca do poeta com os volumes encadernados é espelho do fascínio de Autran pela biblioteca de Schmidt. Essa relação importante marcada pelo sema da traição e da angústia, de ter que optar entre a lealdade política ao presidente e a lealdade devida ao amigo.

A publicação de *Gaiola Aberta* baralhou definitivamente a relação entre a vida e a obra de Autran Dourado. Se até aí a crítica se podia situar num ponto mais ou menos seguro que tomava a narrativa dos episódios de *A serviço del-Rei* uma espécie de catarse literária que traduzia uma vivência real, com a publicação das suas “memórias palacianas”, o nosso escritor deixou a sua ficção definitivamente contaminada pela dimensão biográfica. Nem o leitor, nem o crítico podem fugir a essa tentação.

A relação mestre/aprendiz condensada na vivência que foi o encontro entre o jovem Autran Dourado com o experiente escritor Godofredo Rangel foi sistematizado em diferentes contextos, como assinala Alfredo Rodrigues Monte:

em diversas oportunidades ele conta a história dos conselhos de Rangel, de tal maneira que ganhou a consistência de um conto. Pudera foi “o primeiro escritor de verdade” que ele conheceu e foi “o encontro mais importante”.<sup>150</sup>

Efetivamente esse encontro é apresentado como um momento decisivo do seu tirocínio em “Começo de aprendizado”, o testemunho/prefácio com que abre o volume *Novelas de aprendizado*. Retoma-o em *A serviço del-rei*, dado como uma recordação de João, correspondendo o mestre a Erasmo Rangel, figura que recuperará em *O meu mestre imaginário*. Reaparece como vivência em *Um artista aprendiz*, protagonizado por João e por Sílvio Sousa. Por fim, integra o opúsculo *Breve manual de estilo e romance*, no qual mestre e discípulo surgem com a sua identidade civil: Autran Dourado e Godofredo Rangel. Ainda que se façam variar as circunstâncias desse encontro<sup>151</sup>, na essência mantêm-se as principais linhas: um escritor experiente que lê os primeiros escritos de um noviço e que o procura

---

<sup>150</sup> Alfredo Rodrigues Monte, *op. cit.*, p. 57.

<sup>151</sup> Autran encontrou Godofredo Rangel a pedido do seu pai, João encontra-se com Sílvio Sousa por intermédio do juiz de Duas Pontes, o doutor Saturnino Bezerra.



orientar no longo caminho que terá pela frente; um aprendiz disposto a pôr essas orientações em prática, porque aceita a sua validade, fazendo delas uma espécie de projeto formativo que segue à risca.

Quer isto dizer que este episódio é apresentado ora como testemunho, ora como memória, como ficção, como modelo e como súmula dos conselhos que Autran, por sua vez, deixa aos jovens noviços. Ao leitor caberá o papel (ingrato) de ler o episódio ora como real, ora como ficcional. Mesmo nos textos cujo pacto de leitura o obrigue a ler como ficção, como poderá o mesmo leitor abster-se dos elos, dos fios que parecem insistir em ligar a ficção à vida do autor? Este é um daqueles passos que Maurice Couturier considera serem manifestação de má-fé do escritor:

Ils choisirent, comme provocation malicieuse, de mettre en scène des répliques plus ou moins fidèles d'eux-mêmes, interdisant aux lecteurs d'entreprendre une lecture à la Sainte-Beuve puisqu'elle était pour ainsi dire déjà faite dans le texte lui-même. La stratégie a très bien fonctionné car, on le verra, les critiques ne cesseront de répéter, sans en être tout à fait convaincus, qu'il ne faut surtout pas confondre l'auteur et le protagoniste.<sup>152</sup>

Acresce que, em *Breve manual de estilo e romance*, Autran Dourado procede ele mesmo a essa legitimação, ao afirmar que Godofredo Rangel é com pouca alteração a sua personagem Sílvio Sousa. Ora sendo Sílvio Sousa com pouca alteração Godofredo Rangel, dispondo-se o autor a resumir os ensinamentos que Rangel lhe transmitiu e, por último, afirmando que esse resumo se assemelha a passagens de *Um artista aprendiz*, como poderá o pobre leitor resistir a identificar na figura de João um pouco de Autran? O esclarecimento de Autran peca por redundante: o seu leitor de sempre já conhece essas passagens e, antes da explicação, já se teria apercebido dessas semelhanças.

Por outro lado, João convive com personagens ficcionais e com personagens cuja referencialidade é notória, como são Luiz Carlos Prestes, secretário-geral do Partido Comunista, o escritor André Malraux, o poeta Oswald de Andrade, corresponde-se com Mário

---

<sup>152</sup> Couturier, *op. cit.*, p. 201.

de Andrade, e outras que, sendo ficcionais – o travestimento opera-se através da onomástica – funcionam como réplicas de pessoas reais. Já se viu o caso do escritor Sílvio Sousa e do professor Sinval Sousa, mas é igualmente o caso dos companheiros de geração com quem João convive em Belo Horizonte, como Domingos Pimenta, Walter Gabriel, Francisco Hernández e Sílvio Moraes, entre outros, embora nem sempre seja fácil distinguir quem foi disfarçado pela máscara. No entanto, não restarão dúvidas que Saturniano de Brito e Quintiliano Dantas são avatares de Juscelino Kubitschek e de Augusto Frederico Schmidt.

Todavia, apesar de João afirmar categoricamente “[n]ão gosto de romance à clef [sic]” (“As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, VC, 126), o que pode ser visto como um aviso aos leitores imprudentes que já vão cedendo à leitura biográfica, depois da publicação de *Gaiola aberta* ou de *Breve manual de estilo e romance*, quem não se verá tentado a estabelecer esse paralelismo entre essas personagens cujo “manto diáfano da fantasia” se mostra demasiado transparente, mal disfarçando as semelhanças com figuras reais que Autran positivamente conheceu.

São, assim, inegáveis, as afinidades entre a figura do autor e o seu protagonista, isto é, entre Autran Dourado – tal como ele se dá a conhecer nos seus ensaios, por muito fantasistas que sejam, em entrevistas e em depoimentos, ou até no opúsculo de índole didática que é *Breve manual de estilo e romance* – e João da Fonseca Nogueira, personagem que o autor faz protagonizar iterativamente diferentes textos ficcionais. Não se podem ler esses textos sem que, a determinado momento, se coloque a questão da relação, à primeira vista, privilegiada que esta personagem mantém com o seu criador. O nexó dialógico que se estabelece entre ambos conduz o leitor à identificação da simbiose entre ambas as instâncias: Autran atribui à sua personagem fragmentos da sua própria vida e empresta-lhe muitas das suas concepções poéticas e filosóficas.

Aliás, o percurso de João da Fonseca Nogueira, nos romances *Um artista aprendiz* e *A serviço del-Rei*, assemelha-se a uma paródia séria do percurso do próprio Autran, ao passo que a sua abordagem da vivência literária faz lembrar um pastiche do próprio Autran. A publicação do livro de memórias *Gaiola aberta* veio confirmar muitos desses elos e causar ainda maior embaraço aos leitores: como fugir da leitura autobiográfica? Como ignorar as coincidências? Como ler estes textos deixando de perceber a figura do autor neles inscrita qual marca de água numa página impressa? Como não ver a figura do autor como um timbre que marca estes textos ficcionais, ambigüizando-os?

Além de tudo isso, as opiniões expressas por João são quase sobreponíveis às que o autor veicula em seu nome e em ocorrências textuais que o véu ficcional já não desfigura. Circunstâncias que tornam ainda mais difícil a distinção entre autor e personagem. A agudizar ainda mais a situação paradoxal em que se veem tanto os leitores, como os críticos, em diferentes momentos, Autran reconheceu essas ligações, o que vem a legitimar que se sucumba à tentação da leitura autobiográfica e realista.

[Artur Versiani Veloso] cuja figura transformei num dos meus personagens de *Um artista aprendiz*, livro que lhe recomendo não por suas virtudes ficcionais, mas porque nele procurei retratar o meu aprendizado filosófico e literário, que poderá servir para você[.] (BMER, 53)

A Veloso e a Rangel procurei deixar assinalada a minha dívida de gratidão dedicando-lhes o meu romance *Um artista aprendiz*, do qual são, com pouco disfarce e alteração, personagens. (BMER, 64-5)

Muito do que escrevi acima é adaptação de um passo do meu romance *Um artista aprendiz*, em que o personagem João da Fonseca Nogueira é, em parte, eu e Sílvia Sousa, Godofredo Rangel. (BMER, 74)

Destriçar a ficção da biografia nestes textos, afigura-se uma tarefa particularmente delicada, se não mesmo condenada ao fracasso. A leitura da obra de Autran Dourado pode escorar-se na rejeição dessas relações entre realidade e ficção que insidiosamente interpelam o leitor, recorrendo a todas as teorias que rasuram a presença do autor na obra, relevando o trabalho da linguagem sobre a própria linguagem. O que não deixará de trazer à luz estudos

interessantes, profícuos e enriquecedores desta obra. É possível e admissível ler estes textos dessa forma. Contudo, a aceitação do repto que o autor parece lançar aos seus leitores é também possível. A leitura literária supõe a identificação dos eixos que estruturam os sentidos do texto, em maior grau ainda nos textos problemáticos – e é esse o caso do complexo texto autraniano. Ora a leitura da dimensão autobiográfica presente na construção da personagem de João é um desses eixos.

Efetivamente com João, Autran equaciona a sua biografia, convertendo-a em literatura, o que é um fator pertinente para a compreensão desta figura romanesca, personagem-escritor que se vai engrandecendo na obra, através da qual se reflete um certo narcisismo todo feito de ambiguidade. Nesse sentido, a identificação autobiográfica funciona como verdadeira instrução de leitura, a tal estratégia narrativa que o autor modelo de Eco inscreve no texto para ser decodificada pelo leitor modelo. Autor modelo que, porém, não consegue mascarar completamente a sua relação com o autor real. Todavia, também do lado do leitor modelo se instauram diferentes gradações. Com a inscrição de dados autobiográficos na sua obra, Autran estabelece laços privilegiados com certos leitores: aqueles que o leram todo, aqueles que conhecem não só a sua obra ficcional, mas também os ensaios, as entrevistas, os depoimentos e, em última instância, os dados públicos da sua biografia, em particular os que dizem respeito à sua carreira literária. Enfim, os leitores que conseguem perspetivar Autran na ótica do autor-carreira, cujo funcionamento Helena Carvalhão Buescu analisa no seu ensaio<sup>153</sup>.

Autran Dourado produz uma obra que mestiça provocadoramente realidade e ficção, fazendo referências ao seu percurso vivencial, construindo a sua mitificação pessoal. A

---

<sup>153</sup> Helena Carvalhão Buescu explica como dentro do funcionamento do autor-carreira se distingue uma intertextualidade privilegiada “entre um texto e uma biografia autoral, que assume frequentemente o carácter daquilo que Tomachevski [...] designou como “lenda biográfica”: e temos os mesmos Garret ou Camilo fazendo referências a episódios dos seus percursos vivenciais. Este funcionamento, que penso poderemos aproximar do que Lotman chama uma “mitologia pessoal”, e que analisa no exemplo paradigmático de Pushkin, é ainda intertextual visto que a bio-grafia é também uma série de elementos, com clara minimização ou exclusão de outros igualmente passíveis de interesse biográfico – é neste sentido que esta segunda forma participa, a meu ver, da construção do autor-carreira.”, *Em busca do autor perdido*, p. 45.

propensão para a mitificação dos seres é por demais assumida nos seus textos. A inscrição da sua biografia na obra instaura, ou melhor, duplica a transtextualidade dos enunciados. Por um lado, estabelecem-se relações dialógicas entre diferentes textos assinados por si e com pactos de leitura distintos, mas cujo cunho biográfico é transversal. Por outro lado, verifica-se também o diálogo entre os textos e a sua vivência. Este jogo, esta mal disfarçada ironia, esta piscadela de olho ao leitor, que é simultaneamente provocação e ambiguidade é um procedimento que é transversal a todo o “Autran”, como já se viu em especial no primeiro bloco deste estudo, e afeta também a figuração autoral. Intermitência de um Narciso que se confessa entrelinhas, ou melhor, fazendo parecer que é outro que fala, podendo-se retomar aqui, num outro sentido, a imagem do ventríloquo que já alguém utilizou a propósito de um dos seus romances.

Será importante ressaltar que esta leitura não pretende reabilitar o determinismo crítico, não quer explicar o homem pela personagem, mas compreender que a personagem deve muito a quem a criou. Em suma, reivindica-se a leitura preconizada por Maurice Couturier: modestamente intersubjetiva.<sup>154</sup> Recorrendo a uma analogia atrevida, se o autor foi, por vezes, visto como Deus na criação, pode dizer-se que Autran criou João à sua imagem e semelhança e que este é o seu filho amado. Embora se reconheça que em João da Fonseca Nogueira há uma projeção parcial do autor, não se advoga que essa projeção corresponda à pessoa civil, social, tributável de Autran Dourado. O que é importante para a leitura literária é perceber que o autor dos textos protagonizados por João investiu nesta personagem parte das suas convicções, parte das suas ambições, parte das suas realizações:

L’identification que tout lecteur est amené à faire par rapport aux personnages d’un roman, ou par rapport au narrateur, n’est jamais une identification totale, pas plus d’ailleurs que celle de l’auteur. Lecteur et auteur occupent des places plus ou moins symétriques dans la circonstance.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Cf. Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 203.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 205.

Autran fez de João metáfora de uma vida dedicada à literatura, de um amor absoluto a que se entregou desde a infância. Não terá sido apenas em João da Fonseca Nogueira que Autran se projetou, o próprio assumiu que há muito dele nas suas personagens, mesmo nas femininas, como Biela e Rosalina. João destaca-se por ser a personificação da vida literária.

Esta faceta da escrita autraniana harmoniza-se com a tendência que Maurice Couturier destaca nos romances do século XX, atestando a sua modernidade:

Les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, plus encore que ceux des siècles passés, se sont amusés à jouer avec leurs propres vies et à les mettre en fiction, dissimulant souvent assez mal leur gêne à se dire et utilisant mille facéties pour donner le change et plonger leurs lecteurs dans l'embarras.<sup>156</sup>

Essa é uma das vertentes que Jean-Yves Tadié reconhece nos romances do século XX:

O romance no século XX vai de uma afirmação a uma negação, de uma presença amontoadora a uma ausência total, de um imenso ruído a um silêncio quase completo. Duas tendências parecem compartilhar o género ao longo do século: uma consiste em abalar as convenções objectivas da ficção para dar à voz do autor uma extensão proliferante; a outra, pelo contrário, abole essa fala para anunciar a morte do escritor e talvez da escrita.<sup>157</sup>

Autran perfila-se, por isso, a par com figuras maiores da literatura, como Proust, James Joyce, Nabokov, autores cuja escrita autobiográfica Maurice Couturier analisa no seu estudo. Tomem-se as palavras do próprio autor para se perspetivar a forma como se entende a escrita e a leitura, ou seja, a experiência literária como comunicação: “[q]uem cria um símbolo não pode ter a certeza de como ele será recebido, sentido. Tudo vai depender da maior ou menor sensibilidade, riqueza interior, vivencial, de quem o recebe.” (*PR:MC*, p. 145). Autor e leitor realizam essa intercomunicação, num espaço e num tempo diferentes, ocupando lugares mais ou menos simétricos: o autor distribui os símbolos, o leitor apropria-se deles, descodificando-os.

---

<sup>156</sup> *Idem*, p. 237.

<sup>157</sup> Jean-Yves Tadié, *O romance no século XX*, p. 11.

## Conclusão

Analizado o *corpus* da obra de Autran Dourado que se constituiu como objeto de estudo e verificada a validade da hipótese de trabalho proposta, importa agora expor algumas das conclusões a que foi possível chegar a respeito do palimpsesto na escrita do nosso autor. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, refletindo sobre a sua forma de escrever, ele confessou-se fascinado pelo aspecto lúdico da montagem na criação das suas narrativas, pela possibilidade que esta oferece de múltiplas leituras, o que, como se sabe, foi a proposta basilar da estética do Barroco.

Autran concebeu portanto a escrita como jogo e construção. Perspetivada a sua obra neste sentido, constatou-se a frequência de tal opção metodológica nos seus livros, nomeadamente naqueles em que a composição por blocos é mais evidente. Aliás, o criador de *Um artista aprendiz* deixou vários testemunhos de que a sua escrita é bastante trabalhada e que cada livro é reescrito mais do que uma vez, ensaiando a variação da pessoa gramatical em que assenta a enunciação, ou montando e desmontando os blocos em função de uma nova ordem de leitura.

Os ecos, vozes, reminiscências, referências e reenvios que continuamente quebram a linearidade do texto, provocando um ruído de fundo que perturba a leitura, inscrevem-se precisamente na ludicidade da obra de Autran Dourado. É permanente o desafio para levar o leitor a participar no jogo proposto pelo autor. Cotejados os textos, verificou-se que estes se cruzam com outros textos, de outros autores e do próprio Autran. Esses processos remissivos acabam por funcionar como forças divergentes que se acumulam na superfície do enunciado, colocando a escrita e a leitura sob tensão. Ao abrir-se para textos de outros escritores, em

múltiplas referências culturais e eruditas, o edifício literário do escritor mineiro tende para a abertura máxima, manifestando uma textofagia que tudo deglute. Regressando à metáfora arquitetônica, vislumbra-se o modelo da Torre de Babel nesta concepção de escrita. Ao mesmo tempo, a obra autraniana volta-se sobre si mesma, criando o efeito de um organismo que se nutre do seu próprio corpo, transfigurando-se e, nessa orientação, parece querer fechar-se sobre si mesma, circunscrever-se.

Gérard Genette, em *Nouveau discours du récit*, lamenta que o discurso literário em prosa tenha, de uma maneira geral, explorado pouco e timidamente, em relação às outras artes, em especial a música, com os recursos que oferece pela variação interna, o que constitui um empobrecimento dos seus enunciados. Ora, a obra de Autran Dourado pode ser apresentada como um contra-argumento desta asserção. Efetivamente o recurso à variação interna é a nota mais original da escrita do autor mineiro. Esse *modus operandi* foi explorado horizontal e verticalmente no conjunto dos seus textos, fazendo lembrar o que acontece na música em que unidades de ritmo e de tom são retomadas, conferindo às composições uma harmonia que assenta na recorrência e na repetição.

Não será despidendo, a esse propósito, a comparação que já foi feita entre Autran e um maestro que dirige uma orquestra, pois a sua escrita é intrinsecamente sinfônica. Curiosamente, em entrevista a Telênia Hill, o autor de *Ópera dos fantoches* e *Ópera dos mortos* – note-se o poder sugestivo dos títulos – recorre precisamente a uma metáfora musical para explicar o processo compositivo da sua escrita em *O risco do bordado*, referindo-se a uma alternância orquestral através da qual lhe foi possível conjugar várias vozes, sem comprometer a unidade do livro. Expandindo essa metáfora à totalidade da sua obra, fica clara a forma como a sua escrita explora em profundidade o dialogismo, a polifonia e a bivocidade, mesmo quando se debruça sobre si mesma.



Por sua vez, João da Fonseca Nogueira – devido aos processos empregues na sua construção, constitui um caso de estudo fundamental no conjunto da obra de Autran Dourado. Esta personagem funciona como um signo que se vai completando a cada novo texto em que surge, crescendo, amadurecendo. Marcado pela fragmentação e pela dispersão, a sua legibilidade está sujeita às mesmas forças divergentes que se verificam na restante obra. Por um lado, a sua completude passa pela soma de todas as ocorrências e de todas as informações que se organizam em torno do seu nome próprio. Por outro, funciona como uma força convergente para a qual confluem diversas linhas de leitura de todo o Autran. Recorrendo a uma analogia político-militar, João é o unificador. Pontifica na obra agregando em si referências que religam textos cujas personagens, espaço, tempo e lugar estão distantes uns dos outros. João pode ser lido em todos os sentidos, ele vai e vem na obra, a sua legibilidade parece estar sempre além da sua presença neste ou naquele enunciado.

O menino que se torna um escritor de renome é uma verdadeira encarnação da transtextualidade, ora vivendo no hipertexto, ora revelando-se no intertexto, ora remetendo para o metatexto. A partir do momento em que os episódios marcantes da sua biografia romanesca estão ancorados em Duas Pontes, a significação dessa personagem estrutura-se na sua relação com a obra de Autran que, através dele, a repensa e a dá a conhecer. João é, por si só, *mise en abyme* por refletir em homologia as estruturas da obra em que se insere. O efeito João da Fonseca Nogueira é único no universo autraniano.

Em suma, o que se conclui do estudo realizado é a repugnância do nosso escritor pela linearidade, pela univocidade, pela restrição dos limites, pela ordem do princípio, meio e fim. Em contrapartida, ele propõe o cruzamento de eixos verticais e horizontes, quando não oblíquos, a multiplicidade, a versão e a variação, o jogo de encaixe, a quebra dos limites do texto, circunscritos à extensão do enunciado, a rutura com a lógica do antes e do depois, o desejo pela ambivalência e pela ambiguidade.

Por tudo isto, a escrita de Autran Dourado foi merecendo epítetos que apontam para o tecido, o bordado, a teia, a carpintaria, o aranhol, o emaranhado, revelando-se por aí que esta é mesmo uma das suas marcas distintivas. Conjugando-se esse léxico, que sendo crítico não deixa de ser metafórico, o escritor mineiro prefigura-se como criador de labirintos feitos de palavras e vivendo na linguagem. Todas estas asserções remetem para a dimensão trabalhada, construída, artística da escrita, que o Dédalo mineiro não deixou de admitir. Ajusta-se aqui a noção de texto de fruição, deixada por Roland Barthes, visto como uma rede de mil entradas, que não é apreensível à primeira leitura e que seleciona a releitura desde a sua conceção.

A constatação do dinamismo e da instabilidade do universo ficcional de Autran Dourado conduz forçosamente à discussão da sua leitura. A escrita de Autran traça a maneira como deve ser lida e que passa por diferentes níveis de desempenho. Cada livro do autor, tomado em si mesmo, possui uma unicidade própria, a sua gramática particular, sendo legível individual e autonomamente. Essa individualidade dentro do sistema possibilita uma leitura mais *naïf*, se se quiser, podendo um leitor menos preparado não ir além do texto prazer de que fala Roland Barthes. Mas esse nível de leitura não cumprirá todas as instruções presentes no enunciado. Não realizando o potencial do texto, é mesmo assim uma forma possível de o ler. Nessa ótica, esse leitor estará longe do leitor modelo, preconizado por Umberto Eco, e que é criado pelo texto autraniano.

Na verdade, a releitura é a proposta subjacente à obra do autor de *Novelas de aprendizado*, implícita na sua multiplicidade e diversidade. Enquanto viveu, o escritor não deixou de repensar a sua obra, obrigando os seus leitores a repensá-la consigo. Indubitavelmente, a riqueza da obra autraniana consuma-se em função de um leitor exigente, cuja cerimónia de iniciação passa pelo conhecimento de todo o conjunto e não se restringe apenas à ficção. Investido desse conhecimento, a sua leitura transitará para a releitura, tal como a escrita o faz para a reescrita. Autran, com a sua natural argúcia, não deixou de sublinhar essa

questão. Para ele, todo o leitor é um co-autor e a obra literária com os seus símbolos só se completa no momento da leitura. Autran defende a necessidade de um leitor participante, cooperativo, de categoria, capaz de ler a obra mais de uma vez e em vários níveis, apercebendo-se das suas ambiguidades que possibilitam várias leituras. Na esteira das modernas teorias, atribui ao leitor a co-autoria do texto. Autor e leitor são colocados ao mesmo nível. Caso o leitor não reúna os atributos necessários para essa modalidade de leitura, não apreenderá todo o significado da obra. Mas há, por outro lado, aquele que compreenderá que cada livro de Autran é impensável fora do sistema completo e cujo entendimento pressupõe o conhecimento de outros textos com os quais cada um se relaciona. É este o caso específico da apreensão de João da Fonseca Nogueira, cuja abrangência só pode ser alcançada pela percepção das suas múltiplas ocorrências.

Assim, no momento da leitura, põe-se em funcionamento a tríade autor/texto(s)/leitor. Ao último pede-se que seja sensível à repetição, à variação, à citação, ao discurso e ao excursão, enfim, que seja capaz de desviar a sua leitura pelos caminhos vicinais que continuamente interrompem a linearidade do enunciado. Pede-se-lhe ainda grande capacidade de memória a fim de poder reter os pormenores que são permanentemente ativados. A escrita de Autran assenta na memória contra o esquecimento. A leitura bem realizada presentifica os textos anteriores e projeta os que se seguem, o que a situa entre movimentos retrospectivos e prospetivos.

Sobre cada livro-ocorrência paira(m) a(s) sombra(s), mais ou menos nítidas, de outros. Dessa forma, as categorias da narrativa, em especial a personagem, o tempo e o espaço, não reduzem o seu significado àquilo que cada romance diz, mas sim em interferência com outros enunciados. Evidentemente, se o texto de Autran Dourado é por vocação palimpsestuoso, não havendo o reconhecimento do palimpsesto, do dialogismo, da transtextualidade, a sua significação não se realiza totalmente, frustrando-se parte do desígnio do autor. É, por isso,

necessário que se coloquem frente a frente a enciclopédia do autor e a enciclopédia do leitor e que concretizem essa intercomunicação.

Ler Autran é reativar pela memória a enciclopédia de cada leitor naquilo que ela tem de comum com a do autor revelada no e pelo texto. Esta interação autor/texto/leitor corresponde a uma operação intelectual complexa que provoca simultaneamente angústia e prazer. Lembre-se que o criador de *Os sinos da agonia* revelou em diferentes momentos que escrevia com muita dificuldade e vagarosamente, sentindo que o escritor morria um pouco para que outros pudessem viver.

Contudo, frisou igualmente que a literatura é feita por quem gosta para quem gosta, logo a importância da componente prazerosa é também reconhecida. Ao penetrar no texto e ao saber-se capaz de decodificar e interpretar os símbolos deixados pelo autor no enunciado, o leitor sentir-se-á satisfeito com a sua capacidade e argúcia, testadas pela complexidade dos textos. Por esta via, o texto autraniano confirma-se como objeto de desejo – segundo Vincent Jouve, o desejo é a pulsão que está na base da leitura. Esse prazer intelectual nasce do estímulo da imaginação e da memória já que a leitura de Autran é intrinsecamente (re)criativa, na medida em que o texto que se lê funciona como a ponta de um *iceberg* que apenas se revela na totalidade através da memória do leitor.

Por outro lado, essa mesma característica é fonte de angústia por dificultar a posse total: seja por não se conseguir localizar ou relembrar todas as referências presentes no texto, seja porque a alusão é tão indefinida que a sua familiaridade é identificável, mas não rigorosamente localizável, seja porque os símbolos são demasiado obscuros e resistem à clarificação. Todavia, essa angústia paradoxalmente atíça ainda mais o desejo, e também a leitura é presa dessas forças divergentes, afinal a insatisfação é um móbil para a atividade humana. Ismael, como se sabe, pede a João que o transforme em personagem de romance para que possa alcançar a imortalidade, considerando ainda que ganhou alguns anos de vida ao

escrever os *Anais de Duas Pontes*, similarmente, em espelho, a leitura pode ser uma forma de expandir a duração da vida humana.

O leitor, ao apropriar-se do texto, ativando-o, iluminando-o, participa dessa operação alquímica, que lhe permite vivenciar a experiência do *Fiat* divino experimentado pelo autor, ou a glória de participar das vidas das personagens. A literatura, soma da escrita e da leitura, funcionando como uma grande caixa de ressonância na qual cada impulso é devolvido por outro que o reproduz. Retomando a epígrafe geral desta tese: “Literatura é feita por quem gosta de literatura para quem gosta de literatura”, o leitor integra essa vasta comunidade de entendidos e apreciadores, vendo-se convidado a integrar o panteão literário, aliás sem leitores o panteão não faria sentido. Em suma, ler é igualmente um “ato mimético de apropriação e astúcia”.

# Bibliografias

## I – Bibliografia de Autran Dourado

*A barca dos homens*, 6ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1982.

*A serviço del-Rei*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

*As imaginações pecaminosas*, Rio de Janeiro, Record, 1982.

*Breve manual de estilo e romance*, 1ª ed. atualizada, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

*Confissões de Narciso*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

*Novelas de aprendizado*, Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

*O meu mestre imaginário*, Rio de Janeiro, Record, 1982.

*Ópera dos fantoches*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.

*Os melhores contos de Autran Dourado* (seleção de João Luiz Lafetá), São Paulo, Global, 1997.

*O risco do bordado*, 6ª ed., São Paulo, Difel, 1976.

*Solidão solitude*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

*Tempo de amar*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

*Um artista aprendiz*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

*Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Ed. revista e ampliada pelo autor, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

*Violetas e caracóis*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1987.

## II – Bibliografia sobre Autran Dourado

**Abreu**, Alexandre Veloso de, “Realidades espaciais e narrativa imaginária em obras de Autran Dourado e Rui Mourão”, *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, nº 8, Jun. 2001, p. 81-89.

**Amaral**, Léa Selma, “A fala do corpo ou o silêncio de papel”, *Revista literária do corpo discente da UFMG*, nº 14, Belo Horizonte, 1979, p.130-9.

**Alvim**, Cynira Amaral Costa, *A prevalência do agônico em Ópera dos mortos*, Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas, UnB, 1990.

**Brasil**, Assis, “Autran Dourado”, in *A nova literatura*, vol. 1, *O Romance*, Rio de Janeiro, Ed. Americana, 1973, p. 87-99.

**Camargo**, Maria Stella, *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*, Dissertação de mestrado, PUC, Rio de Janeiro, 1973.

**Campos**, Maria Consuelo Cunha, *Obras de Autran Dourado*, Rio de Janeiro / São Paulo, Difel, 1976.

\_\_\_\_\_, *A teia e o labirinto: uma leitura da ficção de Autran Dourado*, Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 1978.

**Chaves**, Flávio Loureiro, “Sobre o romance de Autran Dourado”, in *O brinquedo absurdo*, São Paulo, Polis, 1978.

**Costa**, Thalita Silveira da, *O ofício e a glória: manifestações do trágico em textos de Autran Dourado*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1981.

**Cristóvão**, Fernando, “Contos de um grande romancista”, in *Cruzeiro do Sul, a Norte*, 2ª ed., Lisboa, INCM, 2005, p. 447-450.

**Fernandes**, Liduína Maria Vieira, *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana*, Tese de doutorado em Letras e Artes, Universidade Federal de Paraíba, Centro de Ciências Humanas, João Pessoa, 2006.

**Fonseca**, Laura Goulart, “O papel do narrador em *Os Sinos da agonia*”, disponível no sítio: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>

\_\_\_\_\_, “Os símbolos em *Ópera dos mortos*”, disponível no sítio: [www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/13.doc](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/13.doc)

\_\_\_\_\_, “O trágico em *Os sinos da agonia*”, disponível no sítio: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos\\_garrafa\\_2/coro\\_narrador.doc](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos_garrafa_2/coro_narrador.doc).

**Graf**, Marga, “A ficção suprapessoal – o mundo íntimo de Autran Dourado e Clarice Lispector – aspectos da nova literatura no Brasil dos anos sessenta”, in *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* [Hamburgo, 1991], Lisboa, Lidel, 1995, p. 529-536.

**Hill**, Telênia, “A carpintaria do romance”, in *Estudos de Teoria e Crítica Literária*, Brasília, Francisco Alves, 1983, p. 134-147.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*O meu mestre imaginário*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 74, 1983, p. 103-104

**Lafetá**, João Luiz, “Uma fotografia na parede”, in *Os melhores Contos de Autran Dourado*, seleção de João Luiz Lafetá, São Paulo, Global, 1997, p. 7-14.

**Lepecki**, Mª Lúcia, *Autran Dourado (Uma leitura mítica)*, São Paulo, Quíron, 1976.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*As imaginações pecaminosas*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 65, 1982, p. 95-97.

**Lima**, Susana Moreira, “Identidades nas fronteiras: espaços possíveis em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado”, *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*, nº 23, Brasília, Janeiro/Junho, 2004, p. 67-87.

**Lourenço**, Maria Manuela Silva, *Os sinos da Agonia: uma poética da memória*, Tese de Mestrado em Estudos Românicos, Lisboa, FLUL, 2009.

**Lucas**, Fábio, “Autran Dourado”, in *Horizontes da crítica*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1965, p. 135-141.

\_\_\_\_\_, “A narrativa de Autran Dourado”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 9, 1973, p. 17-24.

\_\_\_\_\_, “Memórias contadas ao espelho: Darcy Ribeiro e Autran Dourado”, *2º Congresso Abralic: literatura e memória cultural: anais / Associação Brasileira de Literatura Comparada*, p. 594-605.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*Ópera dos fantoches*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 140/141, 1996, p. 341-342.

\_\_\_\_\_, “*Ópera dos mortos*”, in *A face visível*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p.126-136.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*O risco do bordado*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 3, 1971, p. 90-91.

\_\_\_\_\_, “O sete-estrela de Autran Dourado”, in *A face visível*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 126-143.

\_\_\_\_\_, “*Os sinos da agonia*”, in *Crítica sem dogma*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1983, p. 98-101.

\_\_\_\_\_, “Romance de um bom ventríloco”, in *Temas literários e juízos críticos*, Belo Horizonte, Ed. Tendência, 1963, p. 161-165.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*Um artista aprendiz*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 125/126, 1992, p. 325-326.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*Um cavalheiro de antigamente*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº131, 1994, p. 256-257.

**Marchezan**, Luiz Gonzaga, “Autran Dourado, leitor de Camões”, in *XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, interações, convergências*, São Paulo, USP, 2008; disponível no sítio [www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../LUIZ\\_MARCHEZAN.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../LUIZ_MARCHEZAN.pdf).

**Martinho**, Fernando J. B., “Da intertextualidade como procedimento sinedóquico em *As imaginações pecaminosas* de Autran Dourado”, in *Cadernos de literatura*, nº 15, Coimbra, Faculdade de Letras, 1983, p. 19-25.

**Miranda**, Wander Melo, “Memória e imaginação a (des)serviço del-Rei”, in *As Minas de Autran Dourado*, Edição especial do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nº 955, Belo Horizonte, 19.01.85.

**Monte**, Alfredo Rodrigues, *Carpintaria e tecelagem. A obra de Autran Dourado*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH USP, 2002.

**Mourão**, Rui, [recensão crítica a] “*Uma poética de romance*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 15, 1973, p. 97-98.

**Parker**, Jonh, [recensão crítica a] “*Lucas Procópio*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 96, 1987, p. 134-135.

\_\_\_\_\_, [recensão crítica a] “*Violetas e caracóis*”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 104/105, 1988, p. 188-189.

**Pólvora**, Hélio, “Autran Dourado”, in *A força da ficção*, Petrópolis, Vozes, 1971, p. 106-113.



**Reis, Roberto**, “Autran Dourado: cavalheiros de antigamente”, *Brasil*, University of Minnesota, nº 12, ano 7, 1994, p. 103-108.

**Rita, Annabela**, “A ironia no conto ‘Mote alheio e voltas’, de Autran Dourado, in *Cadernos de literatura*, nº 16, Coimbra, Faculdade de Letras, 1983, p. 59-71.

\_\_\_\_\_, “Autran Dourado: uma escrita perversa”, in *No fundo do espelho I*, Porto, Caixotim, 2003, p. 209-217.

\_\_\_\_\_, “Os perfis ambíguos de Autran Dourado”, in *Breves e longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Rima Ed., 2004, p. 187-2002.

**Sacramento, Adriana R**, “A magia da palavra e da memória em *O risco do bordado*, de Autran Dourado, o poder de constituir o mundo”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 21, Janeiro / Junho de 2003, p. 143-158.

**Santos, Beny Ribeiro**, “O espólio da errância em *Ópera dos fantoches*, de Autran Dourado”, UFRJ. Disponível no sítio: [www.lettras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/novos\\_garrafa\\_2/autran.doc](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/novos_garrafa_2/autran.doc).

**Santos, Leonor da costa**, *Autran Dourado em romance puxa romance ou a Ficção recorrente*, Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

**Senra, Angela**, *Baús de couro, baús de ouro: Minas de Autran Dourado*, Tese de Doutorado, USP, 1994.

**Sousa, M<sup>a</sup> Antónia de**, *Ruína e reificação em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Brasília, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2002.

**Souza, Maria Eneida**, “A poética dos caracóis” in *Meridianos lusófonos. Prémio Camões (1989-2007)*. Org. Petar Petrov, Lisboa, Roma Editora, 2008, p. 239-256.

**Vassalo, Lígia**, “O trágico no discurso narrativo de Autran Dourado”, in *Perspectivas – Ensaios de teoria e crítica*, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 190-205, s/d.

### III – Bibliografia Geral

**Angenot, Marc**, *Glossário da crítica contemporânea*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1984.

**Bakhtine, Mikhail**, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

**Barthes, Roland**, *O prazer do texto*, Lisboa, Ed. 70, s/d.

\_\_\_\_\_, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1999.

**Booth, Wayne C.**, *Retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980.

**Bougnoux**, Daniel, “Le principe d’identification”, in Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire, Actes du colloque de Toulouse*, 16-18 Mai, 1990, Toulouse, PUM/Univ.de Toulouse, p. 187-195.

**Bourneuf**, Roland e **Ouellet**, Real, *O universo do romance*, Coimbra, Almedina, 1976.

**Braith**, Beth, *A personagem*, 5ª ed., São Paulo, Ática, 1993.

**Buescu**, Helena Carvalhão, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

**Candido**, Antonio, “A personagem de ficção”, in *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspetiva, s/d, p. 53-80.

**Chevalier**, Jean et **Gheerbrant**, Alain *Dictionnaire des symboles*, Édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont, 1982.

**Compagnon**, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

**Contini**, Gianfranco, “Dante e a memória poética”, *Poétique, Revista de Teoria e Análise Literárias*, nº 27, Coimbra, Almedina, 1979. p.77-101.

**Couturier**, Maurice, *La figure de l’auteur*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.

**Cunha**, António Geraldo da, *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1991.

**Dalcastagné**, Regina, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, *A personagem do romance. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 26, Brasília, julho/dezembro, 2005, p. 13-71.

**Dallenbach**, “Intertexto e autotexto”, *Poétique, Revista de teoria e análise literárias*, nº 27, Coimbra, Almedina, 1979. p. 51-57.

**Eco**, Umberto, *Seis passeios nos bosques da ficção*, 2ª ed., Algés, Difel, s/d.

**Egan**, Kieran, *O desenvolvimento educacional*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

**Forster**, E., *Aspects of the novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.

**Genette**, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987.

\_\_\_\_\_, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Célia Fernández Pinto, Madrid, Taurus, 1989.

**Glaudes**, Pierre, “L’avenir de deux illusions, personnage de récit et psychanalyse littéraire, in Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire, Actes du colloque de Toulouse*, 16-18 Mai, 1990, Toulouse, PUM/Univ.de Toulouse, p. 165-185.

**Hamon**, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, in Roland Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

**Jenny**, Laurent, “A estratégia da forma”, *Poétique, Revista de Teoria e Análise Literárias*, n° 27, Coimbra, Almedina, 1979. p. 5-49.

**Jouve**, Vincent, *L’effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

**Kothe**, Flávio R., *O herói*, São Paulo, Ática, 1985.

**Mailhos**, Georges, “Personne et personnage”, in Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire, Actes du colloque de Toulouse*, 16-18 Mai, 1990, Toulouse, PUM/Univ.de Toulouse, p. 157-163.

**Perrone-Moisés**, Leyla, “A intertextualidade crítica”, *Poétique, Revista de Teoria e Análise Literárias*, n° 27, Coimbra, Almedina, 1979. p. 209-230.

**Reis**, Carlos e Ana Cristina Maria Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

**Rosenfeld**, Anatol, “Literatura e personagem”, in *A personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, p. 11-49.

**Sábato**, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral, 2007.

**Segolin**, Fernando, *Personagem e anti-personagem*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.

**Silva**, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1988.

**Tadié**, Jean-Yves, *O romance no século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

**Tópia**, André, “Contrapontos joycianos”, *Poétique, Revista de teoria e análise literárias*, nº 27, Coimbra, Almedina, 1979. p. 171-208.

**Verrier**, Jean, “Segalen leitor de Segalen”, *Poétique, Revista de teoria e análise literárias*, nº 27, Coimbra, Almedina, 1979. p. 147-169.

**Vieira**, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.

**Weigert**, Beatriz, *Retórica e carnavalização: Nélida Piñon e Maria Velho da Costa*, Lisboa, CLEPUL, 2009.